中国书画学

青霜题于西郊

吴清辉 著

中国美术学院出版社





CHINA ACADEMY OF ART PRESS

ISBN 7-81019-997-8

9 787810 199971 >

ISBN 7-81019-997-8/J · 922

定价:30.00元

中国篆书学

吴清辉 著

中国美术学院出版社

责任编辑：孙丽英

封面设计：成朝晖

版式设计：孙丽英

责任校对：石同兴

责任监制：陶柏生

图书在版编目(CIP)数据

中国篆书学／吴清辉著.—杭州：中国美术学院出版社，2002.6

ISBN 7-81019-997-8

Ⅰ.中… Ⅱ.吴… Ⅲ.篆书—书法 Ⅳ.J292.113.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第069832号

中国篆书学

吴清辉　著

中国美术学院出版社出版发行

(杭州市南山路218号／邮编:310002)

全国新华书店经销

印刷：浙江印刷集团公司

2002年6月第1版／2002年6月第1次印刷

开本：787×1092　1/16

字数：160千　图数：244　印张：12.25

印数：0001-2000

ISBN 7-81019-997-8/J·922

定价：30.00元

兼容竝蓄
繼往開來

清輝仁兄近作篆書學
屬題 甲辰十月 錢君匋八十三



目　录

第一章　篆书源流

篆书，是指隶书产生以前的汉字字体和这些字体的延续，包括陶文、甲骨文、金文、六国古文、秦系籀文、秦小篆等，也包括由此而来的春秋战国以后的鸟虫篆、简帛、货币、秦诏版、权量及秦汉以后刻石、砖瓦、金刻、镜洗、缪篆、摹印篆，隋至清官印叠篆和历代篆文碑帖墨迹等。东汉许慎《说文解字》云："篆，引书也。从竹，彖声。""引"《说文》释为"拉"，是个动词，"引书"，即书写之意。把这个动词名物化，便成了一种书体的名称——篆书。清段玉裁注："引书者，引笔而著于竹帛也。"唐张怀瓘《书断》卷上"篆书"曰："篆者，传也，传其物理，施之无穷。"近人郭沫若《古代文字之辨证的发展》曰："篆者掾也，掾者官也。汉代官制，大抵沿袭秦制，内官有佐治之吏曰掾属，外官有诸曹掾史，都是职司文书的下吏。故所谓篆书，其实就是掾书，就是官书。"直到秦代隶书出现以后，才把以前施于官掾的文书称为"篆书"。篆书，古人认为是苍颉所造，唐韦续《墨薮》云："黄帝史苍颉写鸟迹为文，作篆书。"周宣王太史籀著《史籀篇》，汉人称之为"大篆"。其后列国分治，文字异形，今人称秦国以外的文字为"六国古文"，同时也称《秦公钟》、《秦公簋》、《石鼓文》、《诅楚文》等为先秦籀文。至秦相李斯等人对《史籀篇》加以省改规范而制定秦篆统一文字，汉人称之为"小篆"。篆字的衍进，是根据"六书"的原则而构造和使用的，篆书的经历，是篆书源流的全过程，是几经磨砺，几经兴衰而逐渐衍进约定俗成的。

篆书，是隶、楷、草、行书体的源头，它不仅与中国绘画同源，而且是篆刻获得准确性和艺术性的基础，是我们寻觅书画篆刻艺术美的源泉。

第一节　汉字起源与构造

一、汉字起源

中国文字的诞生、发展，是与篆书的形成、衍进密切联系在一起的。对篆书的研习，必先了解汉字的起源与构造。虽然不一定像治文字学那样地对其于形、声、义都要有深入的研究，但对文字构造的基本法则，却恰如绘画对描绘对象的观念，应当有具体的认识。

汉字起源，史料是这样记载的:《周易·系辞》说："古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情……上古结绳而治，后世圣人易之以书契。"《荀子·解蔽篇》说："好书者众矣，而仓颉独传者一也。"《韩非子·五蠹篇》说："仓颉之作书也，自环者谓之私，背私者谓之公。"《淮南子·本经训》说："古者仓颉作书而天雨粟，鬼夜哭。"这些说法指出，汉字是随着社会的进化而出现，经过一定演变过程而逐渐成熟的。

汉字起源，从考古实物资料看，有距今约八千多年前的贾湖甲骨刻符，六千多年前的半坡彩陶刻符，五千多年前的大汶口陶器图像刻字，四千多年前的柳湾陶器写符，三千多年前商代前半期的吴城陶器刻符、郑州陶器刻符、台西陶器刻符、青铜器图像铭等。这些刻符及图像字，是我国迄今发现的最早的起源阶段的文字。在这些陶器刻符中，可见到字源最初的结绳、刻木法的痕迹，如丨、‖、Ⅲ、Ⅲ、×，应是用几个绳结或几道木头上的刻痕表义，属于数字类刻符。象形文字类刻符，如半坡的“丰”刻符、姜寨的“卌”刻符、台西的“卌”刻符，似为几种写法不同的“玉”字。《说文解字》释“玉”：“象三玉之连，丨其贯也”，与刻符相合。又姜寨的“巾”刻符与柳湾的“巾”写符，似为“巾”字，像把物品披在身上之形。半坡的“亻”刻符与姜寨的“卜”刻符、吴城的“↓”刻符、台西的“↓”刻符，可能是“矛”或“矢”的初文。这些刻符，不仅是一脉相承，而且有不少是相似的。如果将半坡等处陶文与商殷甲骨文、金文对比一下，足以证实它们之间的关系也是一脉相承的。

半坡陶文：丨 十 ㄨ [illegible] 个 [illegible]

商殷甲骨：丨 十 [illegible] [illegible] 个 [illegible]

商殷金文：丨 十 [illegible] [illegible] 个 [illegible]

若将大汶口陶文与商殷金文对比，也足可证实它们之间的关系是相承的。

大汶口陶文：[illegible]

商殷之金文：[illegible]

关于这些刻符、图像字之间的相承关系，可参见下文“原始刻符”、“商代篆书”部分。

半坡等处陶文刻符的书风特点：用刀浑朴劲直，起刀时用力深压入陶，行刀时厚重有力，大书深刻，一刀到底，有刚直不阿之气，无轻飘浮滑矫揉造作之弊。每字之主笔较为粗壮，笔画有粗细、长短、斜正之变化，笔画交接处有刻得不足，或刻得过剩之特点，深得朴拙雄强、天真自然的原始艺术美，充分体现了我们祖先朴实的品格和战胜大自然的坚强意志。

文字的创造，不可能由仓颉等个别人来完成，而是先民们在长期的生活和劳动中，因记事的需要而创造出来的。如古人想记录他捉到了几条鱼几只鸟，就按鱼、鸟的数目用绳子打结或在木头上刻上道痕，或是按鱼和鸟的形状刻画下来，捕捉工具网和弓箭，也按其形状刻画下来，这就是实物记事和图画记事。又如在原始时期，人类对自然还处在无知状态时，遇到自然灾祸，多由氏族的首领或是巫主持祭祀、占卜、祈祷等仪式，并把这些活动用当时创造的文字记录下来。古代人多相信天神主宰一切，所以每做一件事，都要去请问天神，这就是当时的“卜辞”仪式。将乌龟壳放在火里烧，龟壳裂纹是朝东，就表示神示去东方打猎或做事，才能有收获，才能保佑平安。将这些占卜之事用当时的文字记录下来。作这些记录的多是当时的“文官”，而且多是祖传为业的。他们把当时人民创造出来的记事刻符及图像字加以整理、加工，并予应用。这些，说明汉字起源是劳动人民在长期劳动和生活中逐渐创造出来、经过“史”或“巫”的搜集、整理、加工、应用而逐渐形成的。

无论从史料记载还是现代科学研究的结论来看，汉字的创造，是以指事(实物记事)和象形(图画记事)为两大途径并行发展起来的，当时的仓颉等人，可能对文字的整理起了一定的作用。

综上所述，距今约八千多年前的贾湖甲骨刻符、六千多年前的半坡彩陶刻符等，及由此上溯的结绳、刻木的实物记事与图画记事的先文字阶段，应为汉字的起源阶段。因此可以说我们祖国是有八千多年历史的文明古国。五千多年前的大汶口文化有我国最早较有代表性的原始文字，但字数少又不完整，尚找不出它的规律。三千多年前商代后半期的甲骨文与同时期的金文，已是一种具有文字规律的古汉文字，它符合“六书”的造字法则，有文法，雄浑、

奇恣、工秀等书法之美初露端倪，是中国书法艺术的开端，虽还有相当一部分文字的笔画和部位还没有定型，一个字往往有几种写法，(是因为此时的甲骨文处在演变、发展中，没经过一定整理)，然而，它是当时人民思想和语言的记录，是人类从野蛮进人文明的标志。

从先文字阶段（结绳、刻木），演进至原始文字阶段（8000多年的贾湖甲骨刻符、6000多年的半坡陶符至商代中期的台西陶符），再演进至古文字阶段（殷代甲骨文至秦小篆），是广大劳动人民在长期实践中逐渐创造并推进了中国文字的发展。

二、汉字构造

(一)六书

汉字构造有六种方法，人们将这些构造方法归纳为“六书”。“六书”之称最早见于《周礼》：“……五曰六书。”汉代班固在《汉书·艺文志》中说：“周官保氏掌养国子，教之六书，谓象形、象事、象意、象声、转注、假借，造字之本也。”郑众给《周礼·保氏》作注时说：“六书：象形、会意、转注、处事、假借、谐声也。”此三者均未对“六书”进行具体说明。东汉许慎在《说文解字·叙》中，对“指事、象形、形声、会意、转注、假借”作出了初步解释，并举例说明。

对“六书”的解释，是后人对前人的造字方法进行分析研究后得出来的。现将“六书”归纳简释如下

1. 指事

创造文字时，具体东西有形可象，抽象事物只能用记号来表示。这就是“指事”的造字方法。许慎对“指事”的解释是：“视而可识，察而可见，上、下是也”。指事字大致可分为二类。①用记号表义。如“上、下、一、二、三”等。“上”、“下”二字，甲骨文、金文分别为“[古文字]”，一横或弧形代表地位，短画或点代表事物的所在，两者全是记号。②用象形字加记号表义。如“[古文字](刃)、[古文字](亦)、[古文字](本)”等，皆在原来的象形字“刀、大、木”等字上加点或横画作为记号，指示该字所指的部位。

2. 象形

象形的构字方法，是将文字所要表达的对象的外形特征，提炼为象形的图案化的线条造型。许慎对“象形”的解释是：“象形者画成其物，随体诘诎，日、月是也。”象形是汉字构造的基础，所象之形大致可分为六类:

①天地之形。如[古文字](日)、[古文字](月)、[古文字](云)、[古文字](雨)、[古文字](山)、[古文字](水)、[古文字](川)、[古文字](泉)等。

②人体之形。如[古文字](人)、[古文字](目)、[古文字](口)、[古文字](手)、[古文字](耳)、[古文字](子)、[古文字](女)、[古文字](首)等。

③动物之形。如[古文字](牛)、[古文字](羊)、[古文字](鱼)、[古文字](鸟)、[古文字](鹿)、[古文字](犬)等。

④植物之形。如[古文字](木)、[古文字](竹)、[古文字](花)、[古文字](草)、[古文字](果)、[古文字](麦)等。

⑤物件之形。如[古文字](册)、[古文字](鼎)、[古文字](刀)、[古文字](车)、[古文字](舟)、[古文字](衣)等。

⑥建筑之形。如[古文字](亭)、[古文字](宫)、[古文字](门)、[古文字](亩)、[古文字](户)等。

3. 形声

一个字的一部分表示意义，称“形”、或称意（义）符，一部分表示读音，称“声”，或称声符。将这二部分组合成一个新字是形声字。许慎的解释是“以事为名，取譬相成，江、河是也。”“江”、“河”二字的“氵”部是形，是意符，表示这两个字的意义都与水有关；“工”、“可”是声部，是声符，表示这两个字的读音（由于长期语音变迁的结果，所以今天的“江”

与“工”、“河”与“可”读音不一致）。形声字在《说文》中有七千多字，所占的比例最大。

用象形、指事、会意构成的字数量有限，且不容易造。假借利用语音关系虽较容易造字，但也有一定的局限性，如果新字夺去原字的字形，那么，还要造一个新字，如果新字义和原字义并用，又必然影响汉字的准确表义，在这样的情况下，便找到了用同一声符表音（等于假借），用意符在字形上区别字义的形声构字法。这就是汉字要求表音，又不能摆脱“因形见义”的矛盾的产物。如在先秦时代，君王称“辟”，此外“僻邪”的“僻”、“开辟”的“辟”、“逃避”的“避”都作“辟”，这对准确理解字义是不利的，故后来除称君王为“辟”外，将“辟”字分别加上了“亻”、“门”、“辶”的意符区别意义。形声字之所以生命力最旺盛，就是因为它最能兼顾一般文字表音、表义的要求和汉字的基本特点。

形声字的构成形式多样，给汉字带来了丰富多彩的形体美：

①左形右声：江、河。

②右形左声：鸽、鸠。

③上形下声：草、藻。

④下形上声：婆、娑。

⑤外形内声：圃、國(国)。

⑥内形外声：闻、问。

⑦形分左右，声在中间：術(术)。

⑧形在中间，声分左右：雠。

⑨形分上下，声在中间：裹。

⑩形在中间，声分上下：莽。

4. 会意

即会合两个或两个以上的字以成一字而出新字。许慎对“会意”的解释是：“比类合谊，以见指撝，武、信是也”。“武”字中的“弋”，是从“戈”字演变出来的。“戈”是古代的一种兵器，“止”表示一只脚，两字组合起来，用以表示拿着戈动武的意思。“信”字是由“人”字和“言”字组成的，表示人说话应有信用。以上是用二个字组合成一个新字的例子，新字的意义蕴含在原来每个单字的联系之中。这种构字法能弥补象形、指事构字法的不足。例如用两脚交叉“[illegible]”表示“步”字，用两脚跨过水流“[illegible]”表示“涉”字。将“[illegible]”（果）字加手的象形字“[illegible]”，表示[illegible]（采）的意义。会意字大致可分为三类：

①同文会意。如[illegible]（並）、[illegible]（从）、[illegible]（友）、[illegible]（雔）、[illegible]（朋）、[illegible]（姦）等。

②异文会意。如[illegible]（及）、[illegible]（名）、[illegible]（为）、[illegible]（即）、[illegible]（既）、[illegible]（艺）等。

③对文会意。如[illegible]（北）、[illegible]（斗）、[illegible]（步）、[illegible]（翟）等。

5. 转注

指同义或近义、同音或近音的一些字，可以互相注释。许慎对“转注”的解释是：“建类一首，同意相受，考、老是也”。

六书中以“形声”为最有创造力的一种构字法。例如“氖、氨、氦”字都用“气”字作形符，表示它属于气体，用“乃”、“安”、“亥”作声符，分别表示字的读音。“会意”法造字数量较少，也难于造出新字。如“丢、尖、卡、歪”，就是后起的会意字。最新的会意字是简化字里的“阴、灭、笔”等字。“象形”的方法造新字，是比较落后的，难度也较大，故新的象形字几乎没有。比较迟出现的象形字是宋《广韵》里的“傘”字，现简化为“伞”，似一把撑开的雨伞。从历来构字法的演进得知，汉字的构造方法是从以表形（象形）为主逐渐发展为以

表声（形声）为主的。

6. 假借

借用现成字中语音相同或相通的字，作一个新字用，这就是“假借”。许慎对“假借”的解释是：“本无其字，依声托事，令、长是也”。如“然”，本来是烧的意义，后来被借来表示“然而”之“然”的意义用，原意消失，就再造出一个“燃”字来，表示“烧”的意义。古代虚字(虚词)的构字法中，普遍运用“假借”的方法，因虚字本身不需要表示意义，所以很难用象形、指事、会意等方法来构造。如“焉（焉）”，《说文解字》说它原来是一种鸟的象形字。又如“而（而）”，《说文解字》说它原来是颊毛的象形字。

还有一类古代表示天干地支的字，也用“假借”的办法。如“酉(酉)”原来是酒坛的象形字，是“酒”字的初文。又如“申(申)”原是雷电的象形，是“电”字的初文。

假借字应同阅读古文时碰到的通假字区别开来。如上述“酉”字由于语音相同，借来作地支中的一个字用，而它的本义，又造了一个新字“酒”。通假则不同，如《战国策·楚策》中的“俛啄蚊虻”和“俯噣白粒”，“噣”是“啄”的通假字，“噣”的本义是鸟喙(鸟嘴上硬的部分)，“啄”是鸟食，各有字形，各有字义，相互独立，只是因语音相同，临时换用一下，以后“噣”仍是鸟喙，“啄”仍是鸟食，并不因通假而改变。

总之，假借和通假区别如下：假借是本无其字，长期借用，用后不还，字形与原字义脱离，原字义另用新字形；通假却是各有其字，临时借用，用后归还，字形不与原字义脱离，原字义无需另用新字形。

(二)异体字

因汉字的构造特点，还易产生一字多形的异体字现象，这是书法学习者在临摹古人作品中不可避免地要接触到的，必须有所认识和了解。

汉字的基础是象形，这就使字的笔画增减有了很大的余地。如“中”字，摹拟旗杆的外形，有中、中、中，表示的是无旗、旗多、旗少等不同形体。又如“车”字，有车、车、车等多种形体。甲骨文、青铜器铭文的象形成分大，异体字也多。

形声字中，都有表义的偏旁充当构件（会意字的各构件都是表义的，形声字的意符是表义的）。古人对于偏旁的选用不很严格，许多意义相近的偏旁，在古人看来，并没有区别意义的作用（今用汉字形位学的观点看，这些偏旁都是同形位），所以在字形中换来换去不影响字义，就是说，不会因为换了一个偏旁就变成另一个字。如：“鳥”、“隹”，本来都是鸟类的象形字（鳥、隹），所以“鳥”、“隹”可以互换。在《说文解字》里，“雞”是“鷄”的异体字，“鵰”是“雕”的异体字。根据古文字学的研究成果，经常可互换的偏旁大约有十组。

①“彳、止、辶、走、足”等，与脚的意义有关。

②“口、言、音、欠”等，与口腔的意义有关。

③“人、女”等，与人体外形的意义有关。

④“鼎、鬲、皿、缶”等，与器皿的意义有关。

⑤“鸟、隹”，与鸟类的意义有关。

⑥“月（即肉，不是月亮的月)、骨、血”等，与人体内部的意义有关。

⑦“土、山、阜（阝在左)、邑（阝在右)、广”等，与土石建筑物的意义有关。

⑧“禾、米、黍”等，与庄稼的意义有关。

⑨“巾、衣、革、系”等，与衣物的意义有关。

⑩“毛、髟”等，与毛发的意义有关。

这些偏旁在同组内的互换，形成了不少异体字。

在形声字中，还有表示读音的声符。只要偏旁的读音相同或相近（双声、叠韵），就有可能互换为同一个形声字的声符。如《说文解字》里“喟”的异体字是“嘳”，“松”的异体字是“寀”。这就是说，“胃”与“贵”、“公”与“容”的读音在古代是相同或相通的。这样，就又产生了一批异体字。

有的形声字，干脆连意符和声符都换掉，如《说文解字》中“稃”的异体字是“粉”。这是因为“禾”同“米”在意义上相通，“孚”同“付”的读音又相同。又如“迹”的异体字“蹟”，是因为“辶”和“足”的意义相同，“亦”与“责”音也同之故。

如前所述，形声字的声符、意符的位置组合是多种多样的，而同样的声符和意符以不同的位置组合出现，又形成了另一类异体字。如“鹅”的异体字有“鵞”、“鵝”，“花”的异体字有“苍”。

异体字的形成还有一些不规则的情况，在此不加赘述。

第二节　原始刻符

原始刻符是古代先民为记述某些事、物而刻于木、骨、石、陶器等上面的刻画符号和象形符号。专家们认为，这些刻符都有一定的含义，是中国文字的起源。原始刻符传世者较著名的有如下几处。

1. 贾湖甲骨刻符

20世纪90年代，在河南舞阳贾湖新石器时代遗址出土的甲骨刻符，经碳-14测定，距今八千多年。贾湖新石器时代遗址是相当于裴里岗文化时期且保存完好的原始社会聚落遗址。这里发现的甲骨刻符，是用当时的锐器刻于带孔龟甲、骨器、石器上的，带孔龟甲应是远古时期人民占卜后佩带在身上的饰物。

专家们经考证认为，它早于世界最早文字——古埃及纸草文书。早于安阳殷墟的甲骨文有四千多年，与继后的半坡、姜寨、柳湾、吴城、台西等处陶符有着相承关系，与安阳殷墟甲骨文的某些字形近似，它们之间的关系是一脉相承的。它的发现，为探索中国文字的起源提供了珍贵的实物资料。贾湖甲骨刻符的出土，说明我国的文字已有八千年的历史。

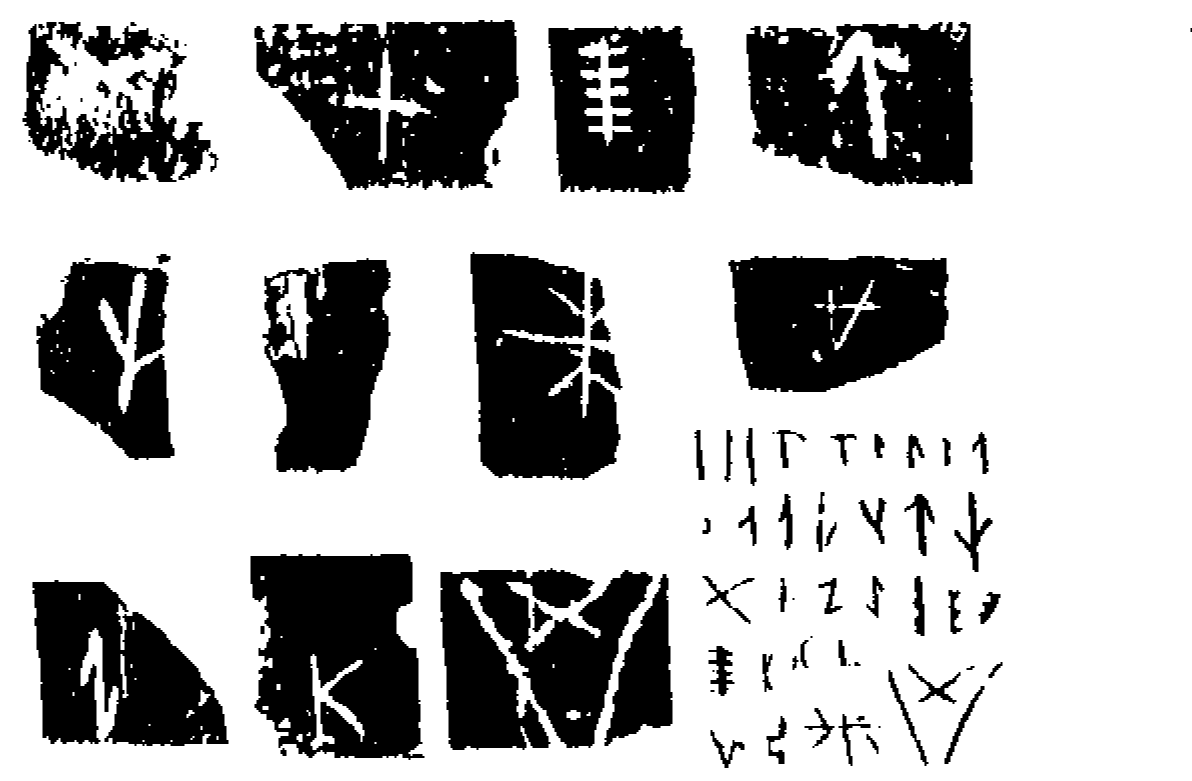
2. 半坡彩陶刻符

1954年在西安半坡村遗址出土的红质黑纹的彩陶碎片上有刻画符号与图像文字，经碳-14测定，距今约六千年左右。这些刻画符号，多数刻于直口钵外口缘部位，共发现一百多个，有二十多种，如：丨、ǁ、丅、乂、十、丰、个、↓、阝、丅、亻、丫、乙、丫等，这些陶符应是在烧成之前用不同工具刻上去的。烧成之前的刻具，可能是竹、木或骨制成的刻刀；之后的刻具，应是某种利器。于省吾对其中一些陶符作了解释，他释“丨”为十，“ǁ”为二十，“丅”为示，“乂”为五，“十”为七，“丰”为玉，“个”为矛，“↓”为草，“阝”为阜等。从这些陶器刻符中，可见到字源之前“结绳记事”、“契木为文”的痕迹，如：丨、ǁ、ǀǀǀ、ǀǀǀǀ、乂，应是用几个绳结或几道木头上的刻痕表义，属于数字类刻符。其中有些陶符，应是用以表明制陶者或器物主人的氏名、记号，有些陶符，应是在记述某些事、物。专家们认为这些陶符都有一定的含义。郭沫若认为它们“无疑是具有文字性质的符号”，“是中国文字的起源”。在这些彩陶上还有用毛笔描绘的图像字，有鱼形、鸟形、兽形、人形、人面形等几种，生动简朴，有的作实体肥笔描

绘。已可见到用笔的提、按、转、折之生动笔迹，开商代后半期甲骨文、金文之近似字的先河。

半坡陶符和图像字，与其前、后时期的陶符和商代后半期的甲骨文、金文之近似字，是一脉相承的。

3. 姜寨陶器刻符



半坡彩陶刻符

姜寨陶器刻符(摹本)

1972年至1979年，考古工作者连续8年在陕西省临潼县姜寨遗址进行了十余次的科学发掘，出土的陶器碎片上的刻符、陶器及遗物与半坡遗址所出基本相同。专家们认为，此遗址年代距今约6091－5591年。姜寨遗址存在着先后相继的五个时期的文化遗存，第一、二期相当于半坡早期，第三期相当于半坡中期，第四期相当于半坡晚期，第五期相当于客省庄二期。它属于仰韶文化的半坡类型，一小部分为史家类型。

仰韶文化位于关中地区，出土刻符的遗址有西安半坡和临潼姜寨两地，其他还有临潼垣头、零口、长安五楼、郃阳莘野、铜川李家沟、宝鸡北首岭等处。这些遗址出土的陶符以姜寨(129件)、半坡(113件)为最多，其次是李家沟(23件)，其他遗址出土的陶符极少。姜寨出土陶符129件可分为38种，其中有16种类的陶符在其他几处遗址中都有发现。这八处遗址所出土的陶符都有相似或相同的，这说明当时人民已普遍使用这种陶符表义。这些陶符大致可分为数字类刻符和象形字类刻符二类，数字类刻符如：丨、‖、川、十、×，是表示数目的刻符。象形字类刻符如：个、卜、亻、V，应是“矛”的初文，似双刺、单刺矛的象形字。仰韶文化遗址曾出土有大量的矛类工具。陶符“ㅅ”，似鸟的爪，应是“爪”的初文。陶符“市”，应为“市”字，《说文》释“市”：“上古衣蔽前而已，市以象之，……从巾，象连带之形。”表现了原始时期衣服的形态。陶符“豸”，可能是“豕”字，即“猪”字，与甲骨文、金文中的“豕”字近似。

姜寨、半坡等处出土的陶文与商代后半期的甲骨文、金文是一脉相承的。

在姜寨遗址的发掘中，发现有一套书画工具，即陶质水杯、石砚、黑色颜料、石质磨棒。这一重要发现，说明我国书画艺术源于原始社会。

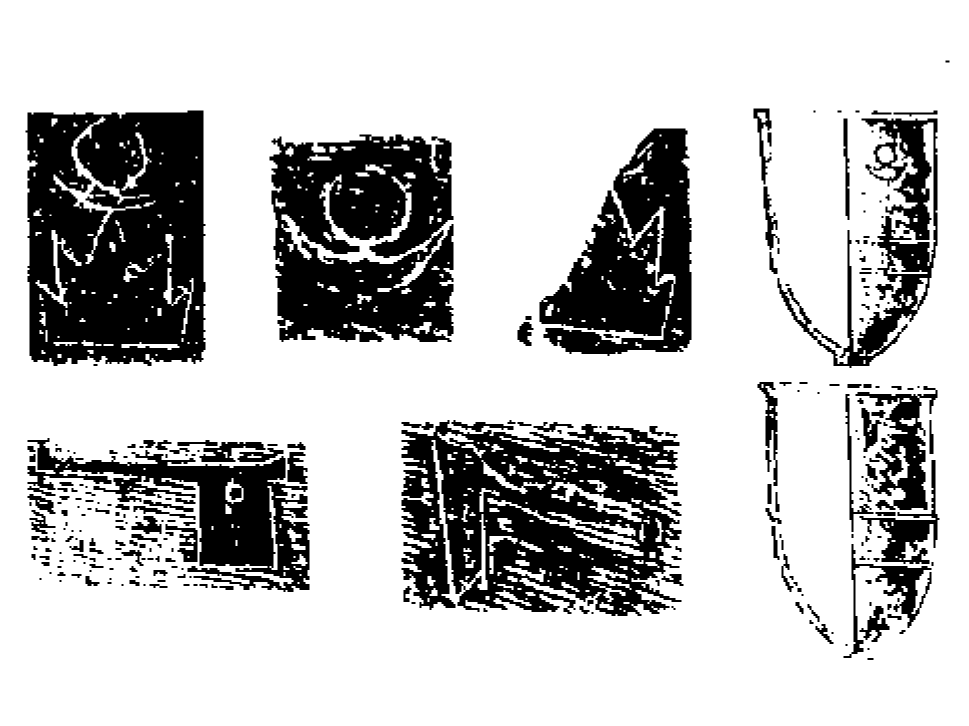
4. 大汶口图像字

1959年在山东莒县陵阳河遗址出土的几件陶尊口沿上刻的图像字，专家们估计，距今有约五千年左右的历史，是我国发现较早较有代表性的原始文字。如其中的“ ”（炅）字，“O”象日形，“ ”象火形，为日下火，与《说文》的“炅”字完全相同。“𤆍”字，是日下火的下部加五峰山形，隶定为“𤆍”，是“炅”的繁体字。“炅”即“热”字的意义。“ ”为“斧”的象形字，应是当时的兵器或工具。“ ”为“斤”字，是“锄”或“锛”的象形字，与大汶口遗址出土的一鹿角鹤嘴锄的形象十分近似。

1973年在诸城前寨遗址出土一陶片上有残存五分之三的“𤆍”字，与上述“𤆍”字的结字和用笔，如出一人之手。

1979年在陵阳河、大朱村出土的陶器残片上发现有15个图像字。其中即有“炅”字，专家认为，日下的形象表示火焰升腾。其他有被释为“凡、享、南”等字。

大汶口出土的二十多个图像字，大都刻于陶尊口沿外壁，多用简练写实的手法描绘实物的形象。有以一个象形字表义者，有以几个象形字结合表义者，有的兼有象形与会意的表义法，比仰韶文化的数字类刻符和象形字类刻符的表义法进了一大步，有些图像字与商代后半期的甲骨文、金文十分相似。从这些图像字与殷商的甲骨文、金文的相承关系来看，足以说明大汶口陶文是较早较有代表性的、有形可识、有义可辨的原始文字。



大汶口图像字

柳湾陶器写符(摹本)

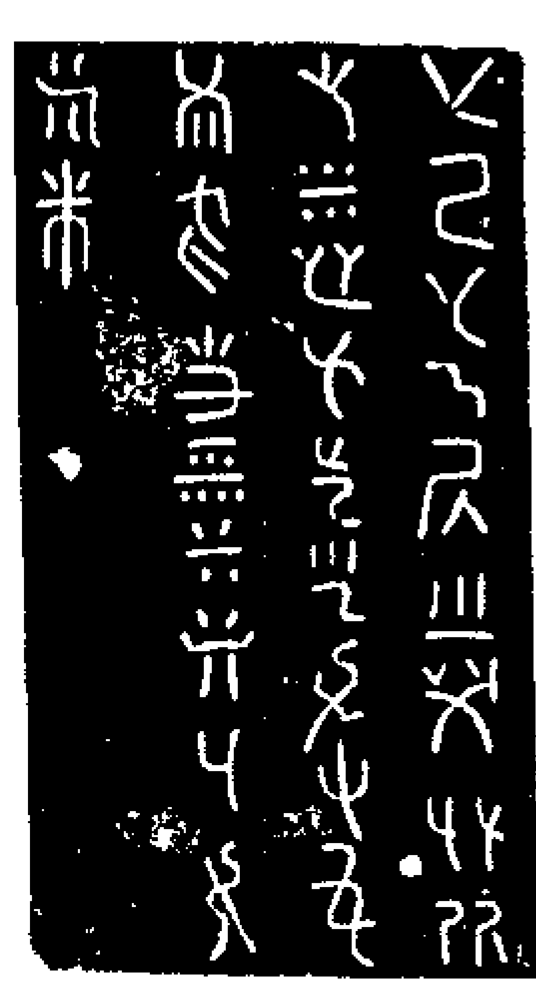
5. 柳湾陶器写符

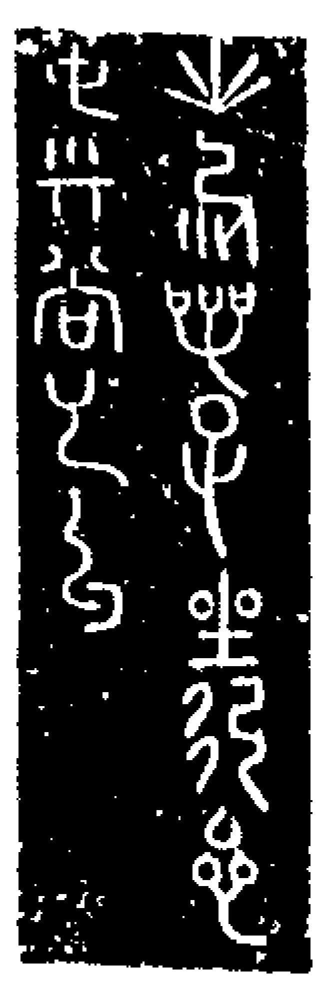
1974年至1978年，在青海省乐都县柳湾村发掘了一处原始社会晚期氏族公共墓地，经碳-14测定，柳湾马厂类型距今约四千多年。从该墓地出土的完整的陶质容器有一万一千余件，陶器中描写有文字符号的共有679件，大致有139个不同符号。这些文字符号，大多描写在画有彩绘图案的陶壶腹部的耳把之间，似是在陶器入窑之前，用毛笔之类的工具描写上去的。用笔简朴随意，起收笔多用露锋。这些陶器写符形状可以分为二大类，即几何形符(674件)和动物形符(5件)。将柳湾与半坡、姜寨的数字类符相比较，发现它们如出一辙，如丨、||、|||、||||、×、+等，这些数字类符，从贾湖、半坡刻符至殷商甲骨文、金文，写法基本相同。象形字类符号的写法，也是一脉相承的，如柳湾的“巾、 、 ”字写符与姜寨的“巾、 、 ”字刻符，半

坡的“乚、个”字刻符基本相同。还有一些表现动物形象的象形符号，形态生动简朴，如“𐀀、𐀁、𐀂、𐀃”似为“羊”、“牛”、“鸟”、“犬”等图像字。而柳湾陶器写符中的“⊙、田、目、口”字与甲骨文、金文及现代汉字的“日、田、目、口”字是相同的。

综上所述，柳湾陶器写符与半坡、姜寨陶符一脉相承，并有了发展，其中的一些图像字比大汶口图像字又前进了一步，有些字与现代汉字基本相同，是一批比较丰富而珍贵的原始文字实物资料。


花园村甲骨文


相传仓颉初造书契


相传禹刻字

6. 花园村甲骨文

1985年，考古工作者在西安市长安县斗门镇花园村发掘了一处原始社会部落聚居遗址，属于龙山文化（约公元前3000—2500年），总面积约400平方米，出土了十多块刻有原始文字的兽骨、兽牙及骨笄，经古文字专家释注，有“退、万、三、太基”等字，字如米粒大小，有由横、竖、点、撇、捺等笔画组成的能表义、可供辨认的文字。这些甲骨文，结字严谨精美，朴拙刚劲，刀法精湛，与商代后半期的甲骨文基本相似。

1986年10月，又在该遗址出土一支斜口偏锋黑色燧石凿，其凿质地坚硬，制作精巧，十分锋利。燧石凿刀身残长2.1厘米，宽1.1厘米，刀口残长1.2厘米，刀刃斜口约45度。专家们认为：“这种燧石凿很可能是刻这批甲骨文的工具。如果是这样，不仅释解了这批甲骨文的刻写工具问题，而且对解决迄今悬而未决的殷墟甲骨文及后来的西周甲骨文的刻写工具问题提供了重要的参考实物。”

关于甲骨文的刻写刀具，大多认为是专制的青铜刻刀，因为在五千多年前的仰韶文化遗址和其后的龙山文化遗址中，曾出土许多青铜器、青铜刀、铜片，龙山文化也发现有金属刀具。花园村出土的燧石凿对甲骨文的刀具而言，又是新的发现。

这些甲骨文是对仰韶文化数字类刻符和象形字类刻符的继承和发展，开商代后半期甲骨文之先河。

7. 相传仓颉初造书契

仓颉，又作苍颉、皇颉。姓侯冈氏。传为黄帝左史，也称史皇。东汉许慎《说文解字·叙》云："黄帝之史仓颉，见鸟兽蹄迒之迹，知分理之可相别异也，初造书契。"唐张怀瓘《书断》卷上《古文》云：仓颉"仰观奎星圆曲之势，俯察龟文鸟迹之象，博采众美，合而为字，是曰古文。"先秦诸子如《韩非子》、《荀子》、《吕氏春秋》等皆载有苍颉造字之说。其书迹有《淳化阁帖》卷五载古篆二十八字，宋郑樵《通志·金石略》载《仓颉石室记》，有二十八字，在仓颉北海墓中，土人呼为藏书室，周时自无人识，逮秦李斯始识八字，曰"上天作命，皇辟迭王"，汉叔孙通识十二字。一说是后人附会作伪之书。

但如前所述，文字的创造，不可能由苍颉等个别人来完成，而是劳动人民在长期的劳动中，以及体、脑分工以后，因劳动、生活需要记事而创造出来的，是用实物记事(刻划、结绳)和图画记事(画其形状)两种方法同时并行创造文字的，是在长期的实践中，逐渐约定俗成而创造出来的文明和进步的标志。

8. 相传禹刻字

禹，姓姒氏，名文命，传为上古帝王。禹继父业治水有功，以功封夏伯，故又称伯禹、夏后氏。后继舜位，东巡时死于会稽。其子启即位，创立夏朝。后世传禹治水时常作刻石、书壁之事。唐刘禹锡《寄吕衡州诗》云："尝闻祝融峰，上有神禹铭，古石琅玕姿、秘文螭虎形。"明杨慎《法帖神品目》卷一著录有："衡山岣嵝峰《神禹治水碑》，在长沙，凡七十七字。小孤山禹刻，在扬子江中。庐山洞中禹刻，在庐山上霄峰，七十二字，仅'有鸿荒漾秀櫹'六字可辨。阳明洞禹书。《淳化阁帖》禹书十二字。"后世又传说钟鼎书由禹始创。唐韦续《墨薮·五十六种书》曰："夏后氏象钟鼎形为篆，作钟鼎书。"宋陈思《书小史》云："禹因九牧贡金，铸鼎象物，故作钟鼎书，象钟鼎篆。"明顾璘《息园存稿》曰："古者书法之兴，皆取象山水虫鱼草木之类。禹精于水，今篆体皆有流水形。"这些传说与记载，是否可信，有待于进一步探索和研究。

第二节　商代篆书

商代篆书，以商代后半期的甲骨文和同时期的金文为代表，还有部分陶文、石刻文字、墨书甲骨、墨书陶片等。

一、甲骨文

甲骨文是商代后半期、距今三千多年前的殷人，用刻刀在龟甲、兽骨上刻的方形或长方形的古汉文字。1898 年前被安阳小屯村的农民首先发现于安阳殷墟，所以又称"殷墟书契"、"殷契"等。现称"甲骨文"。殷时占卜所用的材料，绝大部分为龟甲和牛骨，也有小部分是其他动物的骨头和人的头盖骨。龟甲，多数采用乌龟的腹甲，也有少数用背甲。牛骨，则是牛的肩胛骨，俗称扇子骨，经刮削整理，在反面需要的位置凿出一个个凹坑，再用小木棍点火在坑穴内烘烤，使甲骨正面呈现出裂纹，卜人便根据裂纹来预言吉凶。卜人多是当时王朝的重要官员，而且祖传为业。因当时科学很不发达，商王和奴隶主几乎每日每事，如气象、天文、历法、出行、田猎、战争、生育、疾病、六十甲子干支表等，都要占卜。把占卜的情况用刻刀记录在甲骨上，这就是今天我们所见到的甲骨文。当然，由广大奴隶去完成的工作，是

提不到奴隶主占卜的日程上去的，如当时已经十分发达的制陶、制革、铸造、酿酒、玉石制品等内容，几乎没有反映在甲骨文上。所以我们今天所见到的甲骨文，只是殷代通行的一部分文字。

迄今国内外收藏的甲骨，累计约二十多万片，甲骨上的文字单字，总数约有五千字左右，其中被公认可识读的字不到二千，余下的则是难于认识的字，对有些文字的解释还有争议。

甲骨文契刻在殷代有二百七十多年的历史，文字的结构已经由独体趋向合体，多数是象形字、部分是会意字、指事字，形声字约占总数的20%。从字形看，已基本形成完整的体系。已开始使用毛笔、初步出现了不同的书写风格、书法中的雄浑、奇恣、精雅等的审美趣味已初露端倪。是我国最早能比较完整地记录语言的文字，它与今天的汉字一脉相承。今天的一些文字在甲骨文时代已经基本定型，如：日（[illegible]、[illegible]）、月（[illegible]、[illegible]）、水（[illegible]）、木（[illegible]）、口（[illegible]）、田（[illegible]、[illegible]）、中（[illegible]、[illegible]）、多（[illegible]）等。也有相当一部分文字的笔画和部位还没有定型，同一个字可以有几种写法。如："福"字，甲骨文作：[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]等；"南"字，甲骨文作：[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]等。甲骨文是当时人民思想和语言的记录，是人类从野蛮进入文明的标志。

甲骨文的书风特色，总的来看，以劲直方折、纤劲爽朗为主、以方为主，有方有圆，有纤有腴，方圆纤腴随意致成，有古劲挺秀，朴拙天真之美。

形成甲骨文书风艺术特色的原因有二，一是龟甲兽骨质地坚硬，又以刀代笔；二是特定时代的精神、物质条件和作者的思想感情。甲骨文的书风，充分体现了我们祖先的朴实正直、勤劳坚韧的品德。

甲骨刻辞多作单刀，虽不能体现卜辞初写的笔迹，却形成了甲骨契刻艺术的特定风格。也有部分大字甲骨文，是依墨书的周缘雕刻而成的，笔画起止多露锋，间用肥笔，形体瑰丽，充分体现出当时的书风特征。如著名的晚殷帝乙帝辛时期中肋骨《宰丰骨刻辞》，其书风与同时期的金文《小臣艅尊》如出一辙。

甲骨文书风艺术影响深远，春秋战国时期的古鉨印文，当时的货币文字，历代的部分印章文字、金石契刻、书法作品等，都受其直接影响。殷代人的刀笔文字艺术，奠定了中国书法艺术的坚实基础。

最早将甲骨文撮印成书的是刘鹗，1903年他编著了《铁云藏龟》。董作宾在1932年提出了甲骨文断代的十个方面依据：世系、称谓、贞人、坑位、方国、人物、事类、文法、字形、书体，其中最主要的依据是"贞人"和"书体"两项：一是辨别甲骨文中的贞人名字，应以此判断属于哪一代殷王；二是根据其书体的风格不同，据以排比时代的先后。对甲骨文书体风格的概述，郭沫若《殷契粹编》自序说："卜辞契于龟骨，其契之精而字之美，每令吾辈数千载后人神往。文字作风且因人因世而异，大抵武丁之世，字多雄浑，帝乙之世，文咸秀丽。细者于方寸之片，刻文数十；壮者其一字大，经可运寸。而行之疏密，字之结构，回环照应，井井有条。固亦间有草率急就者，多见于廪辛、康丁之世，然虽潦倒而多姿，而亦自成一格。凡此均非精于其技者绝不能为。技欲其精，则练之须熟，今世用笔墨犹然，何况用刀骨耶……足知存世契文，实一代法书，而书之契文者，乃殷世之钟王颜柳也。"

甲骨文的书体风格大抵可分为五个时期：第一期盘庚至武丁时期；第二期祖庚、祖甲时期；第三期廪辛、康丁时期；第四期武乙、文丁时期；第五期帝乙、帝辛时期。详见本书列举的五个时期的甲骨文。



武丁时期甲骨文



祖庚祖甲时期甲骨文



武乙文丁时期甲骨文



廪辛康丁时期甲骨文

帝乙帝辛时期甲骨文

二、金文

金文早期作品与甲骨文同时并存于商代，殷商时盛行。美国鲁本斯收藏的一个商代早期二里岗文化时期的铜角上铸有“父甲”二字，是迄今发现的最早的青铜器铭文。青铜器上或铸或刻的铭文惯称金文，或称吉金文字。因古代称铜为金，故以之称。属于乐器类的钟和属于食器类的鼎上面的铭文称为钟鼎文，后人又将钟鼎文泛指所有铜器上的文字，或又称彝器款识。

甲骨文契刻多作单刀，不能体现卜辞初写的笔画形态，从而形成独特的契刻艺术。但甲骨文中也有少数是按墨书的笔画形态刻成的，如著名的晚殷《宰丰骨刻辞》(为帝乙或帝辛时期所刻)。

早期青铜器图像铭，多为实体粗笔描绘，与晚期的用线描绘不同，如蛙类动物的图像铭，建筑物形“亭”、“高”、“京”字的图像铭等均为此类。

商殷金文则能更多地显示墨书的原形。商殷金文字数甚少，一般是一、两个字，多数十个字以下(有数百器)，没有长篇的金文。铭文的内容和书风也比较简单。由于当时冶金技术的精湛，金文的形态能充分地体现出来。如《妇好方鼎铭》，章法排列已能竭尽文字排列中的对称变化之巧妙，结字的象形趣味尚浓，铭文大小字的自然布局、参差错落、穿插避让，均能做到互相呼应，团结一体；大字铭文《司母戊方鼎》、《司母辛鼎》，字体雄奇，用笔挺健，能将墨书形态在器物上真实地翻铸出来；《殷斧敦》仍继承了甲骨文中的一些象形意味，并施以肥笔、波捺笔、锐顶斧肩之笔，这些笔画形态均被准确地翻铸出来。当时书风纤劲的有《戍嗣子鼎》，书风遒劲修美，行气贯穿；用笔劲利，起止多露锋芒，结字谨严的有《戍甬方鼎》；开启了结字雄伟、用笔劲直的方笔书之先河的有《乃孙作祖己鼎》，铭文强化了雄强伟岸的书风，开了后世《德方鼎》、《何尊》、《大盂鼎》、《三公山碑》、《天发神谶碑》方劲雄强书风之先河。还有结字茂密雄俊，用笔苍劲雄厚，行气宏大的《宰甫卣》；有以凝重浑厚，雄奇恣肆著称的《四祀邲其卣》、《六祀邲其卣》；有形体惇厚严谨，用笔遒健顺畅的《小臣艅尊》；有结字畅逸得势，用笔遒劲得韵，富有书写笔意的《小臣邑斝》；有行气流动奔涌，犹如行草书风的《小子需卣》；有结字奇诡瑰丽的《玘鼎》。这些铭文风格，都在西周得以继承和发展。



妇好方鼎铭



司母戊方鼎



戍甬方鼎



乃孙作祖己鼎



小臣艅尊

小子𧀍卣



四祀𠨘其卣



《戍甬方鼎》，晚殷时期金文大篆，现藏中国历史博物馆。铭文之首作有“徽号”，用笔劲利、间施肥笔，结字谨严紧凑，行气贯穿，书风俊丽；《乃孙作祖己鼎》，晚殷时期方笔书之代表作，现藏故宫博物馆。铭文笔画转折处方圆并施，以方为主，用笔劲直雄健，书风雄健伟岸，开西周以后方笔书之先河；《宰甫卣》，晚商金文雄强书风之作，铭文用笔遒劲，结字茂密雄俊，书风雄俊粗犷；《四祀邲其卣》，作于晚殷帝辛四年，为金文雄奇书风之代表作，铭文用笔雄劲朴拙，笔画线条富于变化，行款随意错落，书风奇肆凝重；《小臣艅尊》，晚殷金文长篇之作，现藏美国旧金山亚洲艺术博物馆。铭文用笔遒健顺畅，间用肥笔，结字严谨，书风惇厚；《小臣邑斝》，晚殷金文大篆书写笔意尚浓之作，用笔舒展遒劲，结字舒朗圆丽，象形意味已消失，行款布白错落成章；《小子𧊒卣》，为晚殷金文大篆的行草书体，今藏日本白鹤美术馆，铭文结字行款茂密紧凑，参差错落，用笔劲速，犹如一幅行草书作品。

三、甲骨文与金文比较

甲骨文与金文相比，不同之处大抵有三方面：

1. 从文字的进化程度看，甲骨文象形意味尚浓，较随意增减，异体字多，字形繁复，而金文则比较简单、一致。

2. 从使用的工具上看，甲骨文用刀契刻于龟甲和兽骨上，笔画线条纤细劲直，少有肥笔与圆转之笔，一般是重新起笔，或刻成方折笔。而金文是用范模浇铸而成，浇铸出来的笔画线条成倍变粗，转折处过渡圆浑，不带棱角。两者使用不同的工具制作，产生了不同的书风效果。甲骨文书风纤劲清俊，金文书风茂密圆厚。

3. 从创作的方法上看，甲骨文的书写创作，是比较随意刻成，字的大小多依笔画多少而定，笔画繁则字形大，笔画简则字形小，任其自然结体，布局章法上多依形布势，行款长短参差，似乎漫不经心。而金文则多匠心安排，尤其是西周晚期，进入金文大篆的成熟时期，字形大多较规矩，有的作品并有作文字大小统一的布白，行款齐整统一，章法上下齐平井然有序。

这里顺便谈谈铜器铭文铸造法。金文的铸造方法古代称为失蜡铸造法，亦称失蜡法、拔蜡法、出蜡法等，现代称为熔模精密铸造法。关于失蜡铸造的起源，历来说法不一，迄今得知起源于商代早期二里岗文化时期。当时的铸造方法如何，有待探讨。迄今得知最早直接记载失蜡法用模的文献，是南宋赵希鹄的《洞天清禄集》，中云：“古者铸器，必先用蜡为模。如此器样，又加款识刻画，然后以小桶加大而略宽，入模于桶中。其桶底之缝微令有丝线漏处。以澄泥和水如薄糜，日一浇之，候干再浇，必令周足遮护。讫，解桶缚，去桶板，急以细黄土多用盐并纸筋固济于原澄泥之处，更加黄土二寸留窍。以铜汁泻入。然一铸未必成，此所以为贵也。”简言之，是先用蜡制成器物的形状模型，并镌刻出铭文与图案，再据蜡模做土范，将蜡模加热使蜡流出剩下土范，然后把熔化了的金属熔液浇入土范内，冷却后，破范得物。还有一种说法是，先依刻铭文的位置，制作一块凹度相同的泥片，由善书者用朱或墨打底稿，再用刀刻，待干后，反印在器物的内范上成为阳文，然后浇铸成阴文。也有以骨锥直接反刻在泥范上成为阴文，再浇铸成阳文的。上述为失蜡法的技术过程。它比欧洲文艺复兴时期蔡利尼（B.Cellini）的失蜡铸造著作约早300余年。正是有了失蜡铸造的发明，才能给我们留下了数以万计的金文书法作品。这些艺术瑰宝，是当代书法家与学者们“神游三代”、“求篆于金”的基础条件。

第四节 西周篆书

西周篆书以金文为代表。

西周是我国古代书法的兴盛期，较之商代有了明显的进步。其金文、甲骨文皆以其独特的民族风格和鲜明的时代特征在世界文化艺术宝库中独放异彩。

关于西周甲骨文，1977年至1979年在凤雏村周原宫遗址出土的西周早期周原甲骨文微刻，共刻有903字，不同的单字有二百六十余字，其中最小字的甲骨微刻每字约一毫米见方，字小如芥籽，笔画细如发丝，需借助放大镜才能辨识，为我国书法微雕艺术之祖，其甲骨微刻，大小字排列错落有致，行款一气贯穿，其甲骨文中象形字已较商殷甲骨文少得多，且逐渐走向以线条组成的符号书法。其书体颇有天真自然之稚拙美，其中不少甲骨文是以往发现的古文字中所未见的，它不但继承了商殷甲骨文的书风艺术，而且更进了一步。

西周礼制的建立和冶金工艺的发达，促进了铜器铭文的发展。西周金文十分精妙可观，中篇金文数十字以上的约有千篇，数百字的长篇金文为数不少。金文的内容也转而以载史记事为主，涉及当时的政治、经济、军事、法制、礼仪等各个领域。金文的书风纷呈，美不胜收。西周金文在中国篆书史上占据重要地位，是我国文字发展的一个重要阶段。西周金文对于研究西周社会历史、语言文字和书法艺术等，有着极其重要的意义和价值。本节选录的21个金文大篆作品体现了西周早、中、晚三个时期的各种篆书风格。西周金文书风，已充分展露出篆书之美。根据金文体势与时代书风，粗略地可将西周金文划分为早、中、晚三个时期。如果就书写的功力技巧和个人风格来划分，还可区分出更多不同的书风。

一、西周早期金文

指武王、成王、康王、昭王四世金文，主要有朴质平易、瑰异奇古、凝重瑰丽、雄奇恣肆等风格。

(1)朴质平易书风之代表者，如周武王伐商之年的《利簋》，铭文书风较为平易，用笔较为朴质。周武王时的《天亡簋》，铭文体势古朴自然，行气沉稳凝重。此类朴质的金文在西周早期虽然不多，但因其书写便捷，为后来金文所继承。

(2)瑰异奇古书风之代表者，如成王时期的《叔德簋》、《复尊》。铭文继承了商殷中、晚期《殷晉敦》、《戍嗣鼎》瑰异奇古的体势。此类金文形体仍保留商殷金文中的某些象形意味，铭文中仍施以肥笔、波捺笔、宝盖字头“宀”作锐顶耸肩状，章法比较随意。

(3)凝重瑰丽书风之代表者，如成王时期的《德方鼎》、《何尊》、《眉县大鼎》等。《德方鼎》字体雄伟宽大，方正疏朗，笔意劲挺；《何尊》字体凝重瑰丽，随形而异，笔意凝重淳朴；《眉县大鼎》字体雄伟挺健，笔意雄厚壮健。此类书体仍施以肥笔、波捺笔、锐顶耸肩之笔，字形大小因体而施，天然浑成。

承此类金文书风而更加雄奇恣肆的有《康侯簋》，更为端重卓伟的有康王时期的《大盂鼎》。成、康时期此类书风的金文，以《大盂鼎》最为突出。大盂鼎是清道光初年于陕西郿县礼村出土的，现藏中国历史博物馆，为西周早期形制最大的青铜器，铸有铭文292字。其书法为同时期同类书风的典范。铭文用笔重轻相间，间施肥笔、波磔之笔。结字谲瑰谨严，字形大小参差相宜。行款章法庄重谨严，书风结字凝重瑰丽。

(4)雄奇恣肆书风之代表者，如成王时期的《保卣》、康王时期的《作册大方鼎》。铭文书风继承了晚殷《四祀邲其卣》、《六祀邲其卣》的凝重浑厚、雄奇恣肆的体势与风格而稍带遒美，不受通常谨严结字的限制，字形大小随意错落，自然成章。

承此类金文书风而更加恣肆的有昭王时期的《令簋》；承此类金文字形而略为圆美华丽的有康王时期的《邢侯簋》，在书写上都有一定的创造性。书法之道，最忌用笔的规范定型。



利簋



叔德簋



德方鼎

大盂鼎



保卣



作册大方鼎



令簋

二、西周中期金文

指穆王、恭王、懿王、孝王、夷王五世之金文。这时期的金文书风已消除了早期凝重的气氛，谲奇恣放的风格逐渐退化，变而为比较柔和圆润，行款排列比较整齐。其书风大致可分为圆柔工致、疏展开朗、端庄舒朗、圆工遒丽、凝聚简朴、奇逸遒丽、疏放草率等类。

(1)圆柔工致书风之代表者，如穆王时期的《静簋》、《通簋》等，用笔较为柔和，间施肥笔，结字较为工整，已没有前期雄奇恣肆的笔势，是当时最流行的书体之一。

(2)疏展开朗书风之代表者，如穆王时代的《䢅方鼎》，仍保留早期金文形体的一些特征，铭文中间施肥笔、波捺笔、锐顶斧肩之笔。但早期金文的瑰异、恣肆、雄奇的字形风格已经消失，用笔结字也较为舒松。

(3)端庄舒朗书风之代表者，如恭王时代《三年卫盉》、《九年卫鼎》，孝王初世的《大克鼎》。大克鼎1890年出土于陕西扶风法门寺任村，今藏上海博物馆，鼎内壁铸有铭文28行，计290字。铭文结字严谨大方，用笔劲健凝练，字形大小相间错落，笔画粗细相宜，整篇书体统一，书风浑圆奇伟。因其书体便于捷写，故一直被沿用至春秋早期。

(4)圆工遒丽书风代表者，如恭王时期的《墙盘》、《永盂》，懿王时期的《师虎簋》，穆王时期的《班簋》。墙盘，1977年出土于陕西扶风县法门公社庄白一号青铜器窖，今藏陕西周原扶风文物管理所。铸有铭文18行，计284字。铭文用笔遒圆纯熟，结字较为工整严谨，遒美凝练，行款竖疏横密，布局章法舒朗齐整，有平和简静之书风美。

将此书风发展得更加多姿多彩、舒丽圆润的是《师酉簋》。

(5)凝聚简朴书风之代表者，如孝王时期的《四年瘐盨》，铭文结字收聚凝练含蓄。所谓笔短意长，用笔无一处尽意驰纵，结字力求省简。

(6)奇逸遒丽书风之代表者，如穆王时期的《县改簋》，其铭文结字奇逸遒丽，纵横取势，行款错错落落，生动贯气。

(7)疏放草率书风之代表者，如恭王十五年《趞曹鼎》、懿王时期的《趩尊》，铭文字体简率恣肆，舒松拙逸，用笔草率随意，行款舒散，章法排列随意，犹如书法中的行草书。

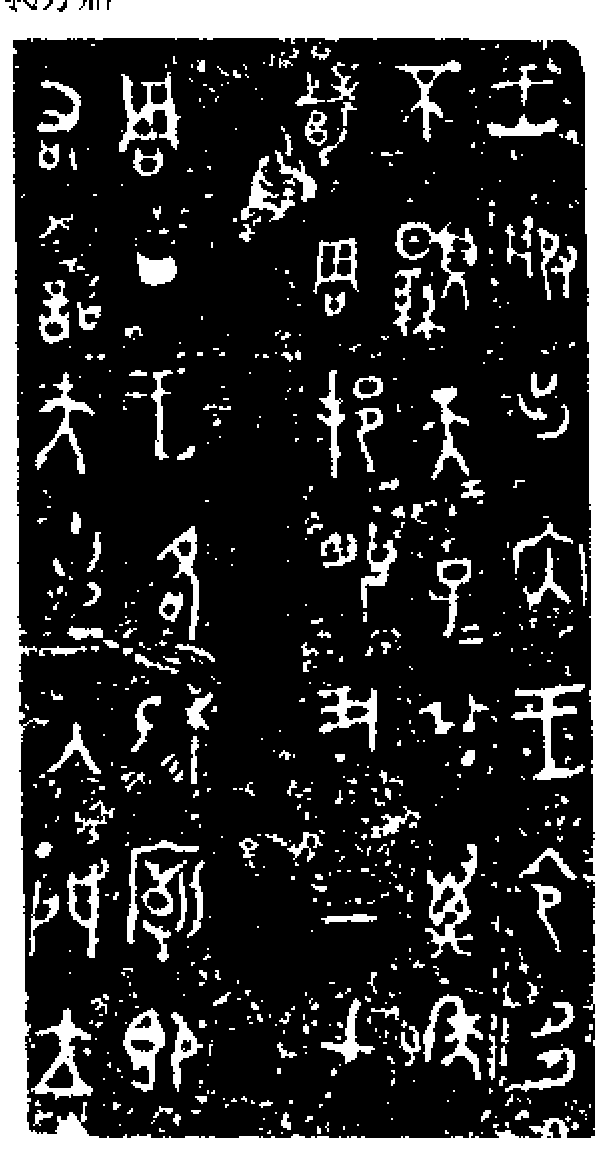
一种书体，它的初步成熟期也是它的黄金时期，展现在人们面前的是多姿多彩的迷人风韵。西周中期的金文大篆正是如此，很少看到晚期金文中的某些单调、摹拟与稳实，也没有早期的原始简朴、自然、天真。



㦰方鼎

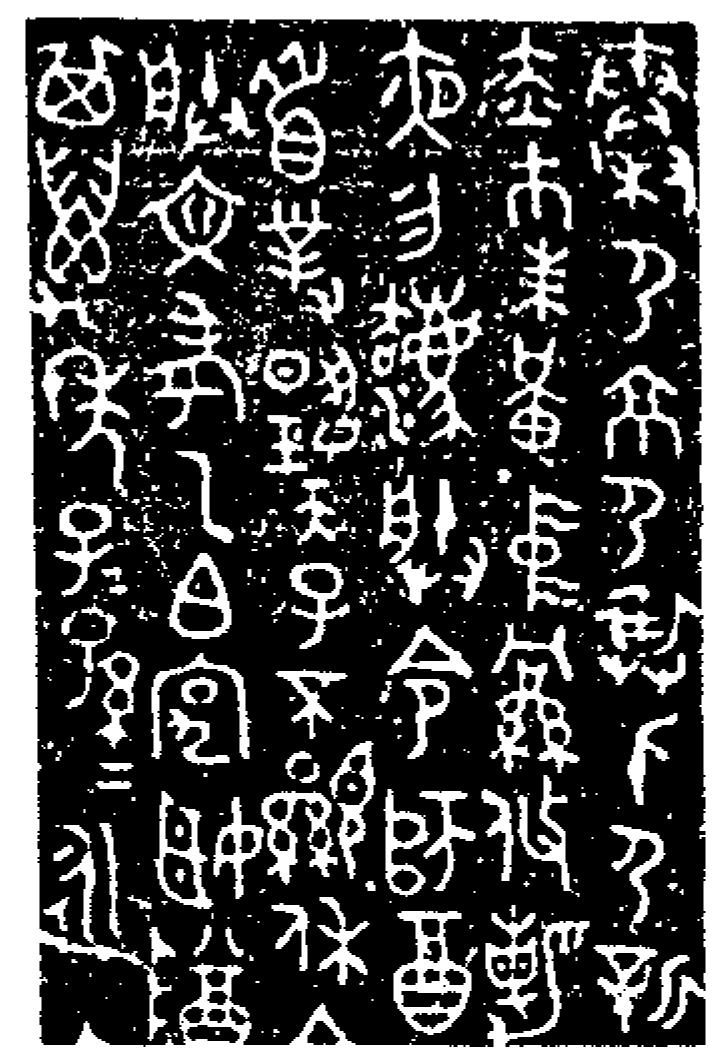


静簋



大克鼎

墙盘



师酉簋



四年瘨盨



县改簋

三、西周晚期金文

指厉王、共和、宣王、幽王四世金文。这时期的金文书风大多为中期的(3)、(4)、(5)、(6)类书风的继续和结合，是金文最成熟的形体，结字、书风更臻雄浑古朴，圆劲浑厚，是金文大篆的全盛时期。其主要特征是用笔圆活朴厚，结字较为匀称稳衡，朴拙自然，笔画间距较为均等，字以内敛为主，行款布白较为均匀疏松，章法的布置与结字的安排显得协调。此时已没有西周早期金文结字、行款与章法的随意性，中期金文书体的多变性，呈现的是西周晚期金文大篆书风成熟的时代特征。

代表作有体势朴厚凝练的《多友鼎》；有结字寓规整于灵变之中的《虢叔旅钟》；有字形匀圆雅丽，用笔圆活遒劲的《㝬簋》；有字体与《㝬簋》类似而更加雄放灵俊的《㝬钟》；有书风另具一格，用笔粗放而含蓄，结字稚拙而奇古，行款恣放又稳健，章法朴茂而空灵，随势生发而妙趣横生的《散氏盘》。《散氏盘》既有金文大篆的凝重遒美，又有行草书的畅逸超脱，有着极高的艺术价值和深远的影响。散氏盘，于清乾隆初年在陕西凤翔出土，今藏台湾故宫博物院。铸有铭文19行，计350字。用笔豪迈凝重，并施以提按疾徐之灵变笔法，结字宽博恣肆，行款向背俯仰错落贯气，神韵洒脱。有继承西周中期恭王十五年《趞曹鼎》的疏放草率而得之随意合意的《禹鼎》，其铭文用笔灵变，结字不拘，风格别具。有继承西周中期恭王时期《墙盘》、《永盂》的圆工遒丽书风而更加舒朗端庄的《趞鼎》。有继承西周中期圆工遒丽与端庄舒朗书风结合并发展成熟的《毛公鼎》、《颂鼎》、《颂壶》。毛公鼎于清道光末年在陕西省岐山县出土，今藏台湾故宫博物院。内壁铸有铭文32行，计497字，为金文大篆最长篇者，其铭文为金文大篆中最成熟的规整形体，字形取纵势，呈长圆方形，笔画曲转处圆方相济，结字端庄遒丽，用笔圆和朴厚，中含内敛，行款贯气，章法严谨，书风遒丽圆浑，为历代书家所推崇。有人将它与《大盂鼎》、《散氏盘》、《虢季子白盘》并称为四大国宝。有在《毛公鼎》、《颂鼎》、《颂壶》相似体势书风之上添加一些直折而具有强悍意味的《史颂簋》；有发展得更加雄圆重凝，风格秀美的《兮甲盘》；有突出结字的拙朴稚气，行款排列错落生情俯仰贯气的《不期簋盖》；有承中期草率疏放书风而发展为体势奇诡多变、一任自然、圆活凝练、随意合意的《此簋》；有发展得更加规整，用笔工整峻严，线条内敛凝聚，结字峻穆流丽，布白疏朗，章法规整，书风端静奇丽的《虢季子白盘》。虢季子白盘于清道光年间在陕西省宝鸡虢川司出土，今藏中国历史博物馆。铸有铭文8行，计111字，为秦系篆书之滥觞。

常说的籀书，应为金文大篆晚期成熟书体中最具有规范的一派书体的变称，乃属于大篆范畴，是金文大篆成熟后发展出来的一种更有规矩、更加工整的书体，它的代表作是《虢季子白盘》、《秦公钟》、《秦公簋》、《石鼓文》、《诅楚文》等。所以秦始皇时代制定的“秦八体书”只列大篆，没列籀书，这也是一个能说明问题的例证。

西周晚期，天下治平，金文大篆书法艺术辉煌灿烂，影响深远。

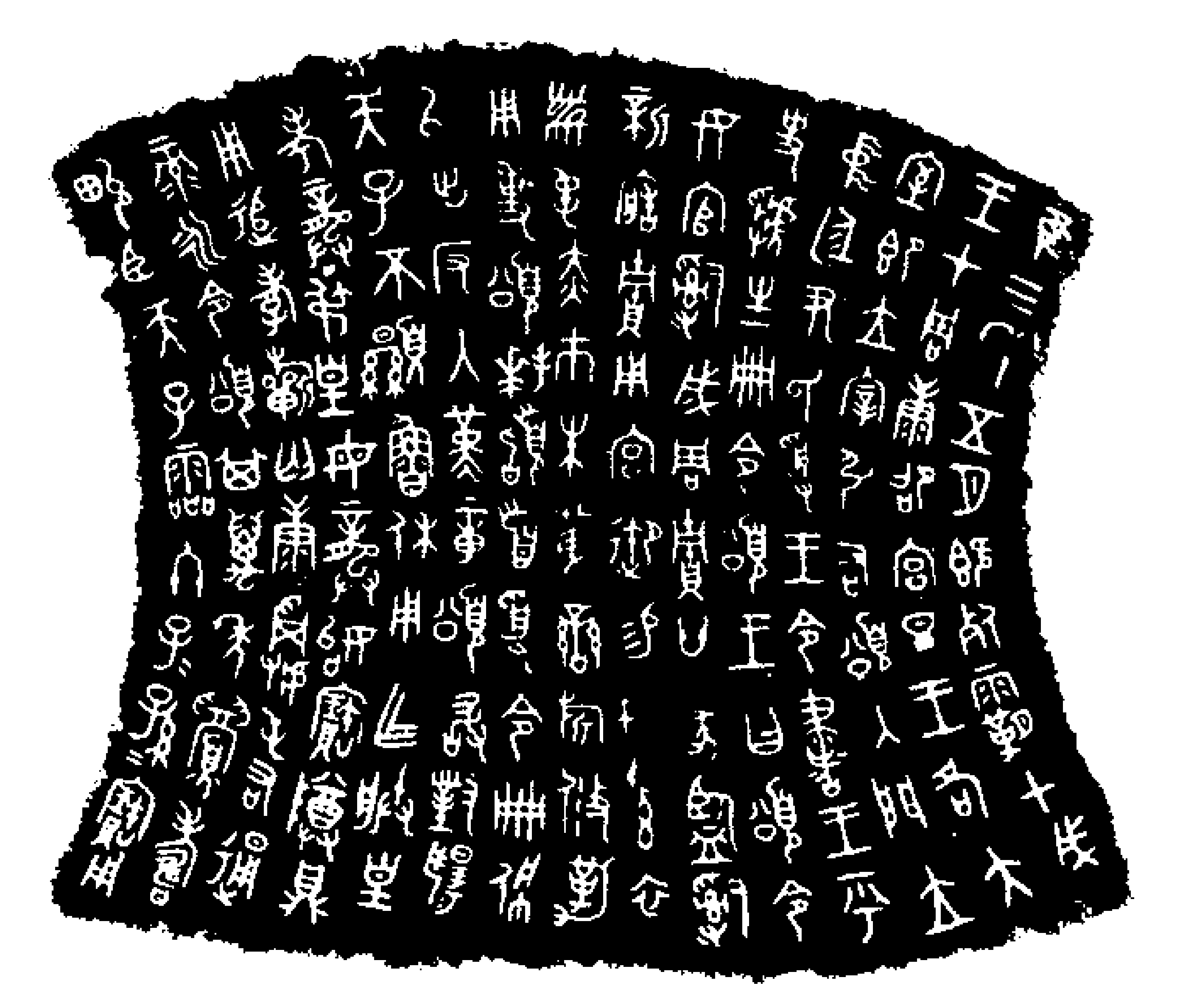
就书法艺术而言，一种书体的最初阶段，是幼稚粗浅的阶段，它虽然幼稚，但天真自然，朴拙横溢，生机勃勃。这时，就有许多有志之士不满足于它的自然生长，于是苦心经营，给予加工。几十年乃至几辈人的努力，终于使它成熟起来，成了典范，这就是它的青春时期，有着风度翩翩的迷人风韵。达到了这种境地的书法被反复书写复制，没有新的创造，便促使它走向僵化和呆板，所谓作书如算，失去了初期的勃勃生机和黄金时期的绚丽多姿。因此，我们在追求书法艺术的同时，应把握这发展规律进而开拓创造，方可事半而功倍。

趩尊



毛公鼎

散氏盘



颂鼎

颂壶



史颂簋盖



虢季子白盘

第五节　东周篆书

春秋战国时期，诸侯各霸一方，传统文化受到影响，出现了因地域不同而书风相异与继承传统而略有变异两类书风。在篆书、是继西周之后，迎来了又一个金文大篆书风纷呈的辉煌阶段。虽因为战乱的影响和草率急就所致，有些作品有不足的一面，但具有时尚书风的金文书法作品风格较前更显多样。春秋战国时期历时五百余年，西周中晚期金文大篆的成熟书风在春秋战国时期的各国都有不同程度的保留，但已趋向轻巧，丧失浑厚了。在秦以外的东方各国，书体和风格都已发生变异，浑厚瑰丽的传统书风减弱，字形向纵长修美、纤细婉逸方面发展、向装饰性、图案性方面发展，形成了新的金文风格，并有象形美术装饰篆体鸟凤龙虫篆的出现。

一、鸟凤龙虫篆

在春秋晚期至战国早期的一百六十余年间，鸟、凤、龙、虫象形美术装饰篆体盛行于各国。鸟、凤、龙象形美术装饰篆体的形态清楚，是把鸟类、凤、夔龙的形态作为字的附加装饰，或巧妙地穿插于点画线条之中，或只用其中一部分，以写形象征性、图绘性、装饰性为其主要特征，主要流行于吴、楚、越、蔡、宋等国。虫篆，是作虫、蛇动态的线条摹拟，以



越王勾践剑



曾侯乙编钟

回绕屈曲、飘拂姿逸为主要特征，但具体形态不明显，变化形式较多，其飘拂摆动、屈曲婉通的线条比篆引线条要自由得多，有篆引曲线极致之美誉，带有夸张的因素和浪漫的色彩。也有少数虫篆是在起笔处加上虫、蛇之首形。虫篆遍布各国，并且一直沿用到秦汉时代。虫篆在秦、晋等国多作线条的粗细变化和飘拂摆动之态；在晋末多作线条的回绕屈曲之态；在中三国多作附加的曲线外饰，或作螺旋状线条装饰。鸟篆、凤篆的象形制字受到字形的限制，在篆体的结字中往往要借助虫篆回绕飘逸的线条来充实丰富，所以常见这几种篆体的结合使用。

鸟凤龙虫象形美术装饰篆体多用于兵器、乐器、礼器上，并施加错金工艺，富丽堂皇，装饰性强，故被广为仿效而成时尚，是当时篆字的一种美化形式。从书法艺术的本质意义来说，是工匠制作的"非文字"，但它代表了当时一小部分人的审美意趣，有着它存在的合理性和影响。此类书风的代表作有越国的《越王大子矛》、《越王勾践剑》；楚国的《楚王酓璋戈》、《王子午鼎》、《楚王酓肯盘》；蔡国的《蔡侯产剑》；吴国的《王子于戈》等。

虫篆线条表现自由，飘拂摆动，回绕屈曲，柔韧婉通，浪漫夸张，为篆书提供了一种美的线条素材。在虫篆线条影响下，出现了用笔飘逸遒美，线条飘拂摆动，结字婉转修长，形体堂皇妍丽的《曾侯乙编钟》(曾国时作)、《吴王光鉴》(吴国时作)、《栾书缶》(晋国时作)、《楚王酓章镈》(楚国时作)等。并且在上述书风基础上更出现了纵长笔画的垂直与对称，字形修长又直立稳定，神采俊秀，亭亭玉立，且静中有动，章法规整的《赵孟介壶》(晋国时作)、《蔡侯盘》(蔡国时作)等。

上述这些，都是东方各国的时尚书风。

二、东方各国大篆

继承传统书风而略有变异的金文有《国差𦉜》、《陈纯釜》、《陈侯午敦》结字用笔更加谨严的方笔书代表作《陈曼簠》(齐国时作)，其铭文特征为寓方折笔于篆引曲线的圆转笔之中，用笔拙朴纤劲，健逸随意。这些，是齐国篆书的主要特征。在这些齐国书风的基础上，还有强调字体端庄典雅的《𬭚镈》。有继承西周金文大篆书风而字形与笔画欹斜倾倒，纵横交错，意态纷然，整篇章法有着花纹图案似美妙的《邷去鲁生鼎》(许国时作)。有继承西周传统金文书风而字体构思巧妙，笔画线条恣逸，自由随意的即兴之作《铸子簠》(铸国时作)。有运笔提按分明，线条飘拂摆动幅度大、笔画线条犹如枯老树般虬劲，有屋漏痕线条美质，书风洒脱修美的《沇儿钟》(徐国时作)。有结字舒松自由，笔画线条洗练朴质，不刻意追求伸缩，用笔强硬，布局随意的《杞伯敏亡簋》(杞国时作)。有用笔朴拙，线条简劲，结字稚拙天真的《伯亚臣𬭚》(黄国时作)。

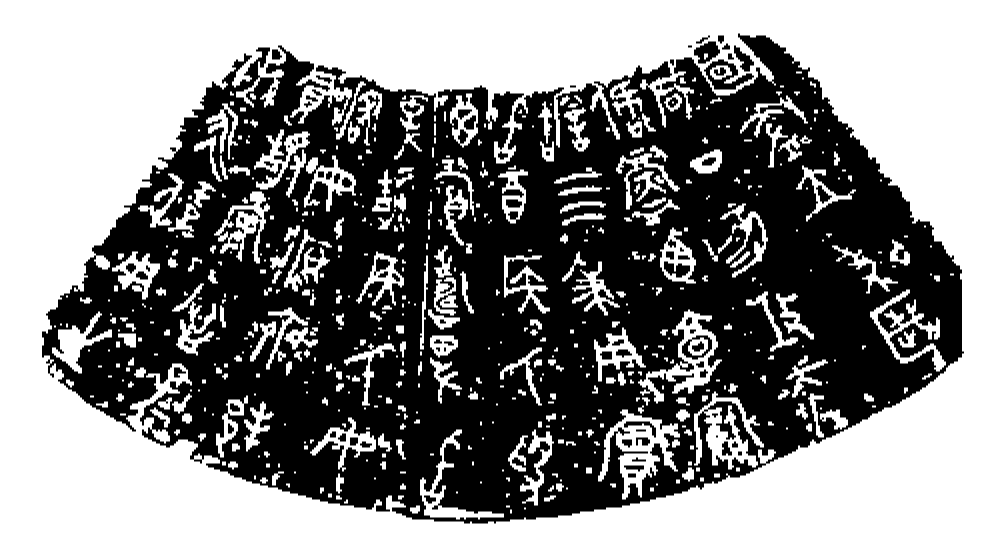
当时金文中的手写体急就刻款和手写体笔迹流行于春秋，盛行于战国，被后世书法界称为"草篆"。草篆书风面貌繁多，但主要特征是字形结构的简化变异和篆体不同程度的松散。以篆引曲线结字为基础来分析松散篆体有三种情况:即S式曲线摆动；秦篆隶变；头粗尾细笔画的篆体(即后来变成蝌蚪书的古文)。西周金文大篆的传统书风，在东方各国已经变异甚多，其中楚字最为奇诡难识，三晋货币文字最为潦草简率，秦文虽存大篆，但隶变终于彻底摧毁了篆引曲线结字的基础，导致古今文字的更替。

S式曲线摆动的篆书有晋国的《栾书缶》，是草篆刻款入铭的先声，其笔画线条圆润遒劲，夸张了篆引曲线摆动的美感。

秦篆隶变摧毁篆引曲线结字的有楚国的《信阳楚简》、《鄂君启节铭》、《楚王酓感鼎》等，



赵孟介壶



国差𦉜



沇儿钟



栾书缶

为草篆刻款入铭，其书风与《仰天湖楚简》、《楚帛书》极为相似。

头粗尾细的笔画线条是对毛笔书写形态作了简易的夸张性美化，后来变成了蝌蚪书古文。当时的入铭刻款有《侯马盟书》（晋国时作）、《温县盟书》、《哀成叔鼎》（郑国时作）等。

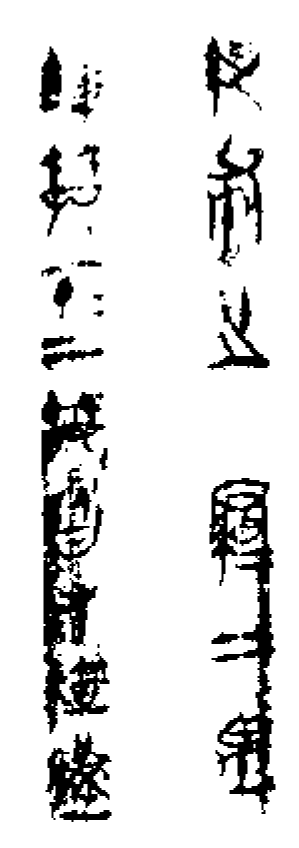
当时的草篆刻款有极其潦草圆熟的《郾陵君豆铭》（楚国时作）。有笔画线条一改篆引曲线摆动的常见形式而为斜向生姿得韵的《卅二年平安君鼎》（卫国时作）。有清朗草率、逸气自然的《公孙窑壶》（齐国时作）。有刀顺笔势生动游刃，结字朴拙随意、书风调疏淡远的《薛仲赤簠》（薛国时作）。

手写体草篆笔迹作品有《信阳楚简》、《仰天湖楚简》、《楚帛书》等。其书体的主要特征是秦篆隶变摧毁篆引曲线结字，结体上注重横势，每字的最后一笔，无论撇捺还是点钩，甚至是竖画，都不作垂直纵势，而是向左右两边挑出，造成横向开张的形式。开张的结体与纯净的线条，所表现出来的雍容恢宏的精神境界，能强有力地震动读者。

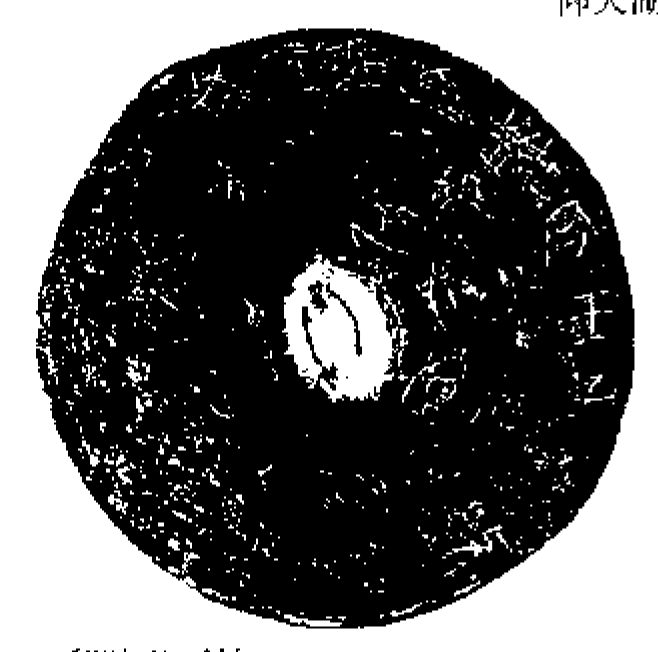
用笔率意恣逸，无提按顿挫和逆入回收，不计较中锋侧锋，信手涂抹，舒松自如，结字拙巧灵变，行款疏落有致，行气顺势利导变化不拘，这些，都是草篆的特征。

简书、帛书是篆书掺合隶书的草体书，它始终处在因循损革的变易中，是篆、隶之间的桥梁。大篆通过它不断简化形体、不断产生出新的笔画形态，最后经过吸收、整饬，并加以规范定型，成为新的隶书正体字。因此，研究简书帛书可以使人明白从篆到隶结构的演变过程。了解篆书是怎样一步步地把粗细相等的线条，演变为横竖撇捺点等各种不同形态的点画，在

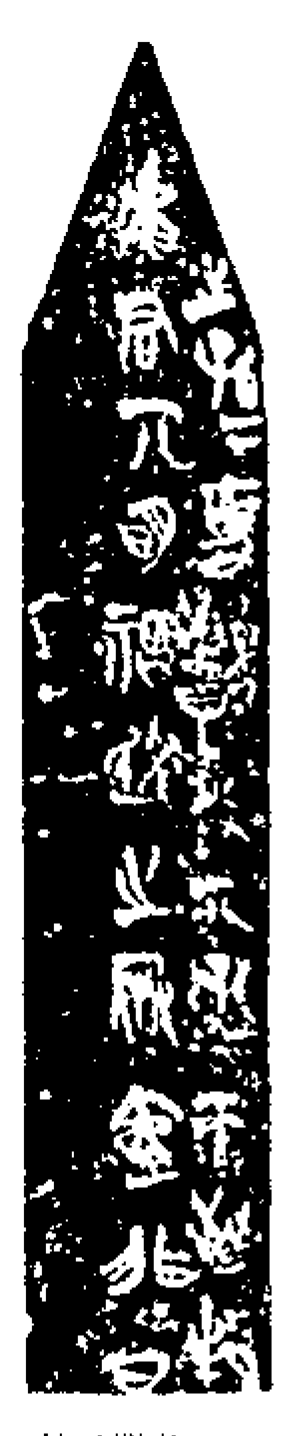
鄂君启节铭



仰天湖楚简



郾陵君豆铭





侯马盟书

结字上又是如何化圆为方，变长为扁，最后蜕变为隶书的。简书、帛书填补了早期草书的空白，连接了汉字从篆到隶的演变过程，是研究中国书法的宝贵资料。

上述这些，是继承传统而有创新的东方各国的大篆作品。

春秋晚期《侯马盟书》的风格与春秋时代晋国的《郘钟》相近，其书风格在战国时期传到楚国，楚曾侯乙墓(约公元前433年)中木箱上的12个漆字，风格与盟书一脉相承。到战国末期，豪放宽博的《楚王酓鼎》及《信阳楚简》、《仰天湖楚简》、《楚帛书》的风格与盟书更加接近，不仅用笔、线条与结字，就连写法上也是如此。《侯马盟书》与楚简文字完全同构的很多，所不同的是，战国后期的楚国书法在《侯马盟书》的基础上融进了本国文化中的"荆楚雄风"，气势表现得更加宽博豪放。

三、秦系篆书

对秦系书风形式的探索，应以当时秦国书法与籀文的关系及它们所处的历史背景、文化内涵作为线索来研究。

秦继居周人地界，文化与书法继承了西周的传统。古籍记载，周宣王太史籀作《史籀篇》十五篇，是太史教授学僮讽诵的课文，凡九千字。《史籀篇》篆体一直是春秋战国时期的秦国通行的大篆字体。秦始皇二十六年灭六国，统一天下，实行"书同文字"，罢六国字"不与秦文合者"，以《史籀篇》的规范再加省改而制定小篆，李斯、赵高、胡毋敬作《苍颉篇》、《爰历篇》、《博学篇》三篇字书，凡三千三百字，颁行天下，六国古文字几尽绝灭，只有在民间部分场合尚得沿用。《史籀篇》在西汉时期还完整地保留着，然到了东汉初年就只剩下九篇了，为许慎著《说文解字》所参考。研究周秦文字的嬗递，研究秦国的书法艺术，都离不开《史籀篇》，我们就按照这条线索来研究春秋战国时期秦国仅存的几件书法作品。

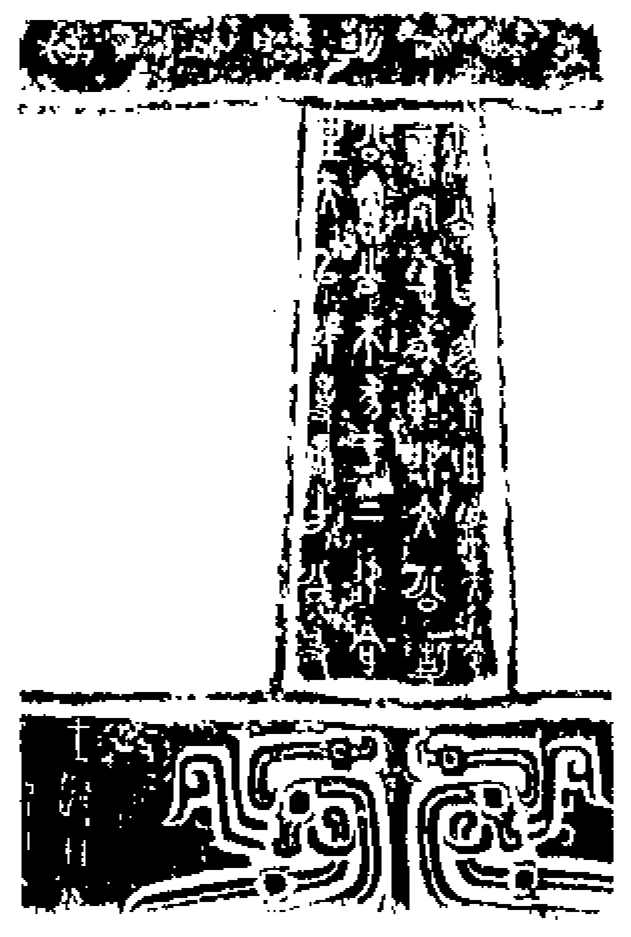
《秦公钟》为春秋秦武公时所作篆书，秦公钟，1978年出土于陕西省金鸡县太公庙村。今藏陕西宝鸡市博物馆，共八枚，铸有铭文，参见马承源主编《商周青铜器铭文选》，是传世最早的秦国书法作品。因铭文风格有别于西周金文大篆，它应是史籀大篆作品的延续，与稍晚的《秦公簋》一脉相承。《秦公簋》为春秋秦景公时所作篆书，此器1923年出土于甘肃省天水县，器盖铭连续成篇，共105字，约在秦汉期间又在器盖边缘内各补刻铭文一行9字。《秦公钟》与《秦公簋》均具有秦人的强悍尚武精神，只是《秦公钟》还蕴含着遒婉精丽的情感，《秦公簋》则已经添加了不少粗犷雄健的英姿，与同时期石鼓文并观，书风相承，与西周晚期《虢季子白盘》也是一脉相承的。这些，是秦书籀文书风的相承关系。

由于当时秦国正在急剧地并吞六国，奏事繁多，导致秦书籀文的简化，以适应时代的需要。《商鞅方升》为秦孝公时所作篆书，铭文字体稍长，用笔纤劲刚直，结字已摆脱籀文繁复的形体而初具小篆的形态，与近时期的《诅楚文》书风相类，与《石鼓文》的书风相通。

当时秦国的草篆刻款，有再现秦书籀文形态不潦草的《秦公簋》、《商鞅方升》，有篆体松散潦草的《商鞅敦》、《相邦樛游戈》等。

当时秦书籀文有大小篆嬗递和秦篆隶变的根本性转化，在自发的约定俗成的字体演进中，很难使草篆也有一个统一的规范和风格。

《石鼓文》是秦国人在鼓形石上所刻的大篆成熟末期的篆文。石鼓唐初时出土于陕西凤翔三畤原，今藏北京故宫博物院铭刻馆。其形制高三尺左右、直径一尺八左右。十鼓分别刻着十首为一组的四言诗，共约七百字，内容记述秦国君田猎之事，因而有《猎碣》之称，千

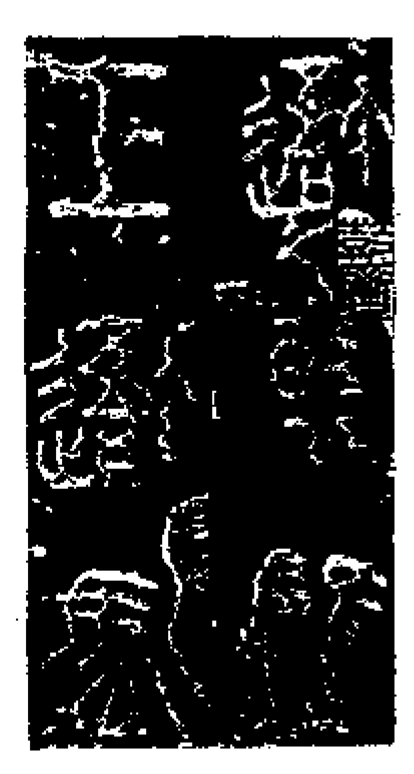


秦公钟

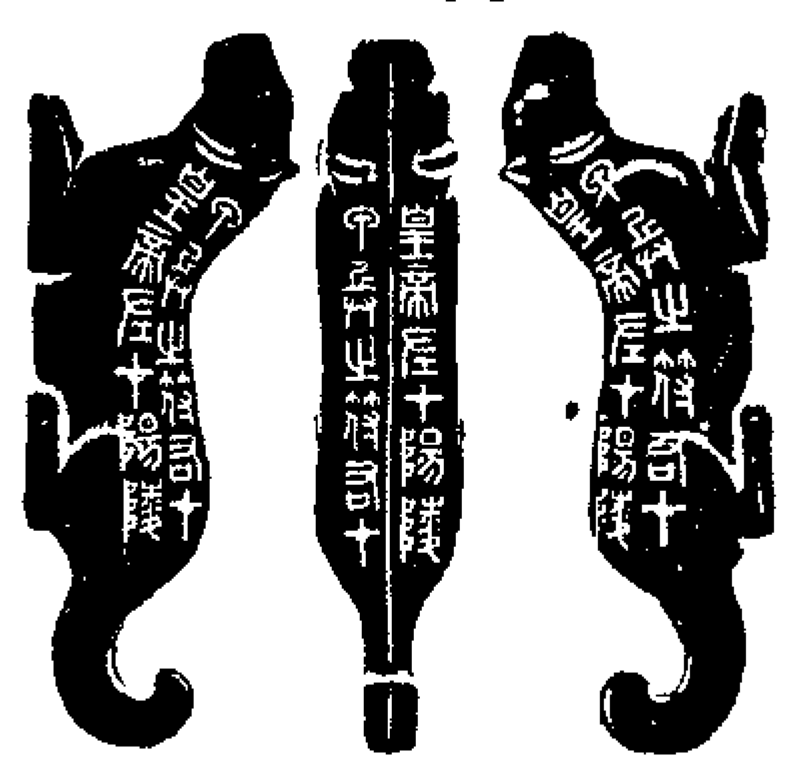
秦公簋盖



诅楚文



石鼓文



阳陵虎符

年辗转，第九鼓已失，现鼓上仅存二百七十余字。中锋用笔，圆浑浓厚，笔画线条圆润饱满，结字方圆茂密，端庄舒朗，书风雍容和穆，端庄雅重，被历代书家取法。

《诅楚文》是战国时期（约公元前475— 前233年）秦国大篆成熟末期的刻石篆书。传发现于宋代。用笔结字承《石鼓文》而更加方正端庄，用笔劲挺朴茂，结字严谨端庄，方中寓圆，更接近继后的秦小篆泰山、琅琊刻石之书体。

从本书“东周篆书”一节中的全面分析来看，东方各国的书法艺术创新成就远远超过秦系书风，而秦系书风只是对传统的继承和发展作出了贡献。

东周篆书继西周篆书之后，又迎来了一个新的书风风格纷呈的辉煌阶段，为我们研究篆书艺术提供了值得借鉴的重要资料。

第六节　秦代篆书

秦统一中国后于始皇二十六年实行"书同文字"，以《史籀篇》再加省简改易而制定较规范的秦小篆。汉许慎《说文解字·叙》曰："秦始皇帝初兼天下，丞相李斯乃奏同之，罢其不与秦文合者。斯作《苍颉篇》，中车府令赵高作《爰历篇》，太史令胡毋敬作《博学篇》，皆取史籀大篆，或颇省改，所谓'小篆'者也。"三篇字书，凡三千三百字，颁行天下，使六国古文几乎绝灭。上述三篇字书现已无存。秦代对篆书的变革，是历史上首次有成效的文字变革。秦代篆书传世者大致可分有秦诏版权量、秦刻石、秦砖瓦文、秦陶文、秦八体书等种。

1. 秦诏版、权量

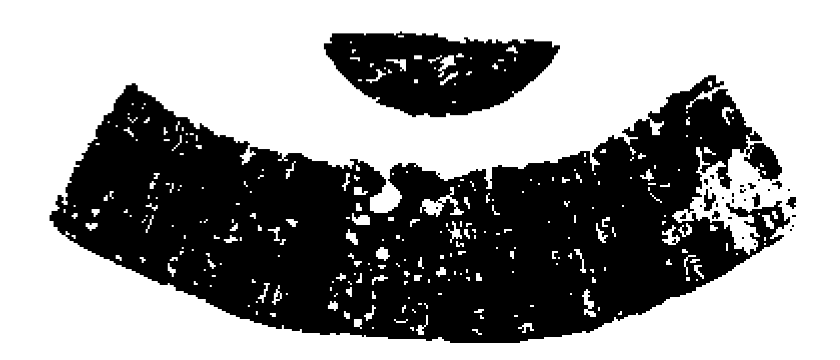
秦诏版，是刻在铜版上的秦始皇二十六年颁布的统一度量衡器的法令。秦权量，是将此法令直接刻在权器或量器上，其书结字疏密斜正不拘、字形呈方形状，用刀雄劲朴拙，是一种变秦篆圆转笔为方折笔的行草篆体，字体排列大小参差错落，行款自由贯气，得拙中寓巧、刚劲险峻、天真自然之趣。

2. 秦刻石

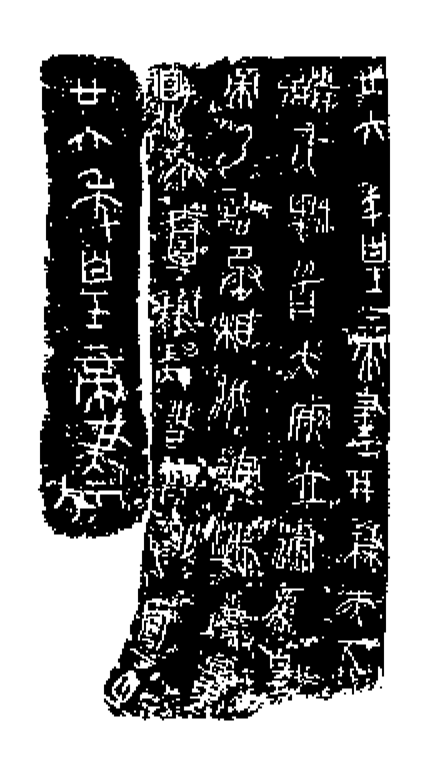
秦始皇于公元前219年至前210年巡视各地时，在峄山、泰山、琅琊台、之(芝)罘、碣石、会稽等地刻石铭功。秦二世时又在这些刻石上加刻一道诏书，以说明这些石上的文字是秦始皇刻的，称为"二世诏"。相传文由李斯书，再刻于石，世称秦刻石。原石多毁，只残存琅琊、泰山二刻石，及峄山、泰山、会稽刻石的摹刻本，这些都可作为研究秦小篆的文献。书风与西周《虢季子白盘》，东周《秦公簋》、《石鼓文》、《诅楚文》一脉相承，惟结体略长（长与宽为1.5:1的长方形圆体字），其结字的下部或上部三分之一的部分为笔画的伸展部分。结字以对



秦诏版



秦权



秦量

称平衡见长，用笔遒劲丰腴、雍重匀圆，笔画曲转处圆活流畅，有秀丽端庄、雍容朴茂之书风美，是篆书发展史上首次有成效的规范字体、被后世推崇为学习小篆入门的范本。

秦峄山刻石



秦泰山刻石



秦琅琊台刻石



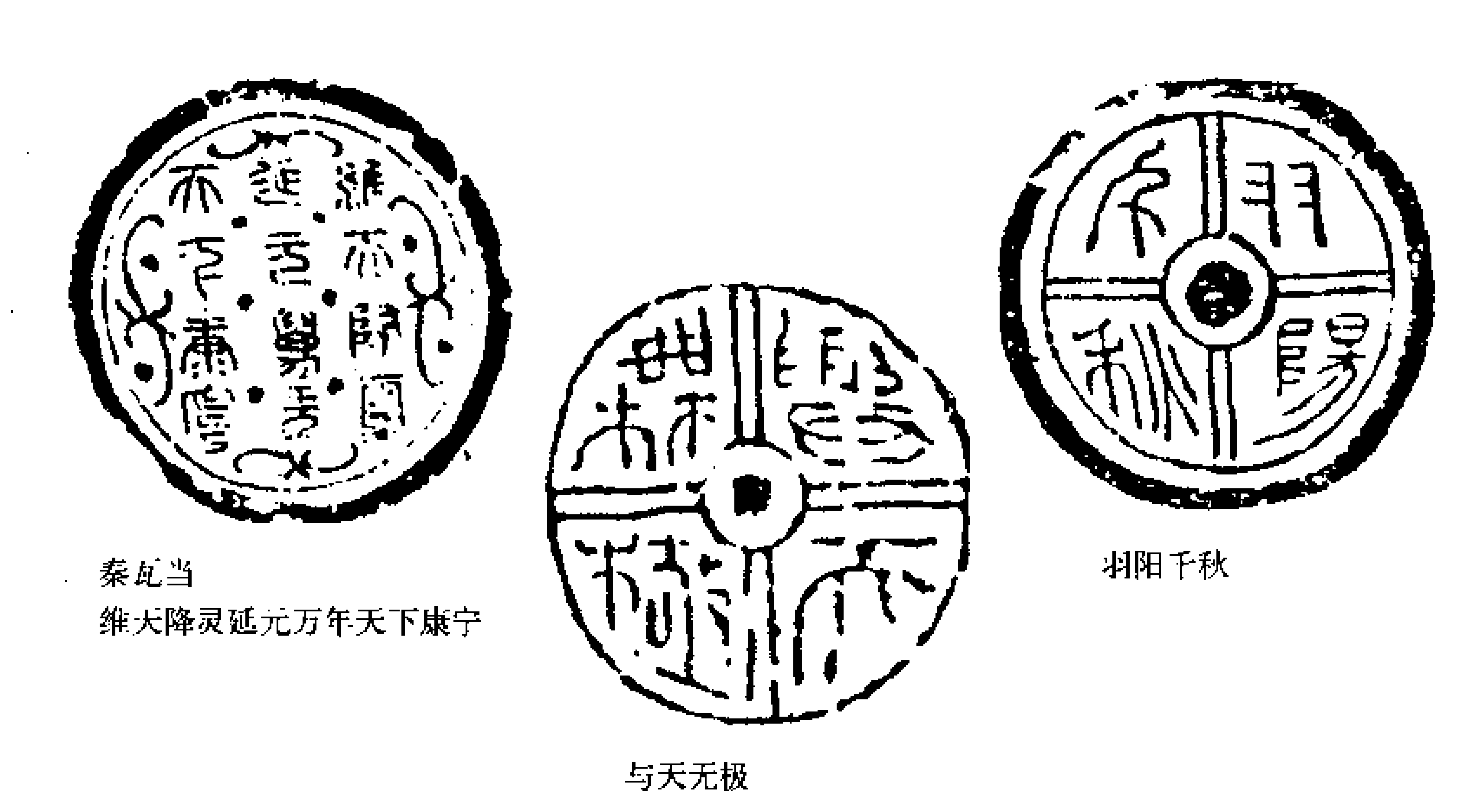
秦会稽刻石

3. 秦砖文

秦代建筑材料泥砖上所制篆书。其书体与秦诏版、秦刻石、秦印上的篆书相类。

4. 秦瓦文

秦代建筑物宫殿、楼台、祠堂、神庙等屋檐椽头筒瓦之圆头上模印的秦篆。瓦当起着保护椽头、装饰屋檐的作用。瓦当文内容或作吉语，或作建筑物名称。如吉语瓦当“维天降灵延元万年天下康宁”、“与天无极”等。秦瓦当书风别开生面，有独特的装饰意趣，其书风特点是根据圆形瓦当的装饰意趣而随形布势，结字上因形变体，或屈或伸，穿插挪让，天然成章，得巧拙参差、天真烂漫之趣，富有装饰意趣。能在小小的天地内，互相穿插挪让，方圆并施，毫无做作局促之失，它的篆书艺术，可谓另树一帜，被历代书法篆刻家所重视。



秦瓦当
维天降灵延元万年天下康宁

与天无极

羽阳千秋

5. 秦陶文

秦代陶器上镌刻或钤印而烧制的篆文书迹。其书体有的融秦篆、秦隶于一体，也有的类似秦权量，书风笨拙率劲。



戳印陶文

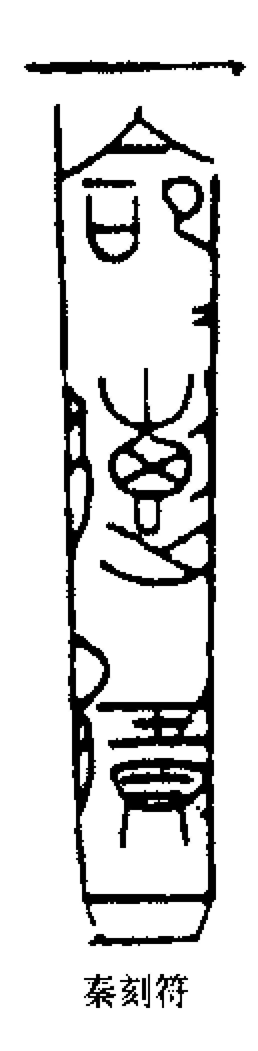


镌刻陶文

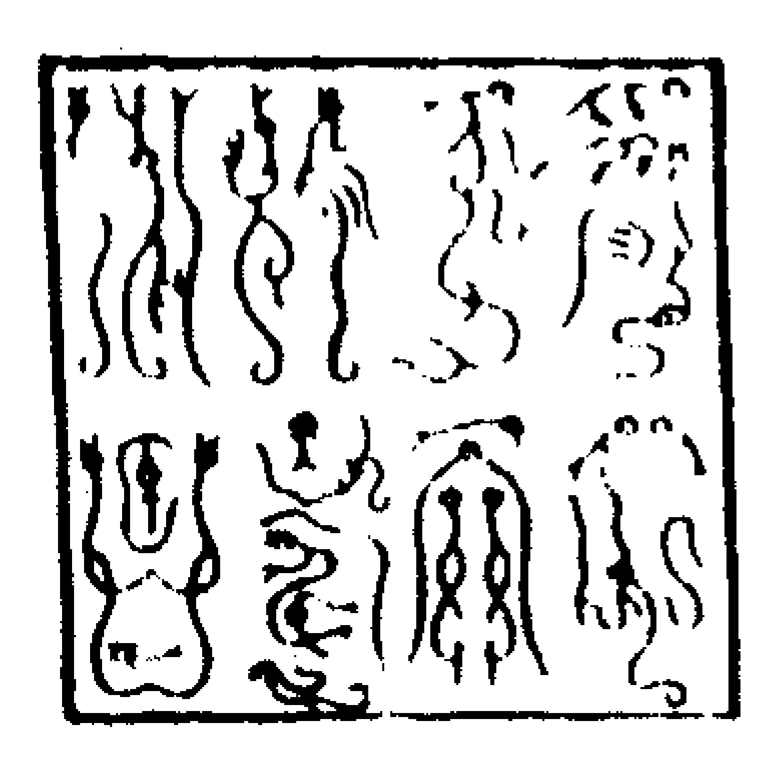
6. 秦八体书

秦统一天下，统一六国文字时，制定有八体书。汉许慎《说文》曰："秦有八体，一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰虫书，五曰摹印，六曰署书，七曰殳书，八曰隶书。"

一曰大篆 秦代仍有沿用大篆，因秦承袭了西周故地，位处西方，故文字仍用西周旧体，沿用《虢季子白盘》、《秦公簋》、《石鼓文》、《诅楚文》一派的秦篆籀文书体。



秦刻符



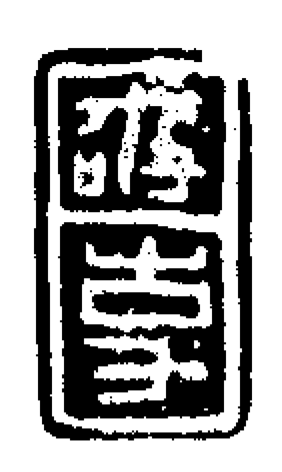
秦鸟虫篆

传秦受命玺"受命于天既寿永昌"



辟兵龙蛇





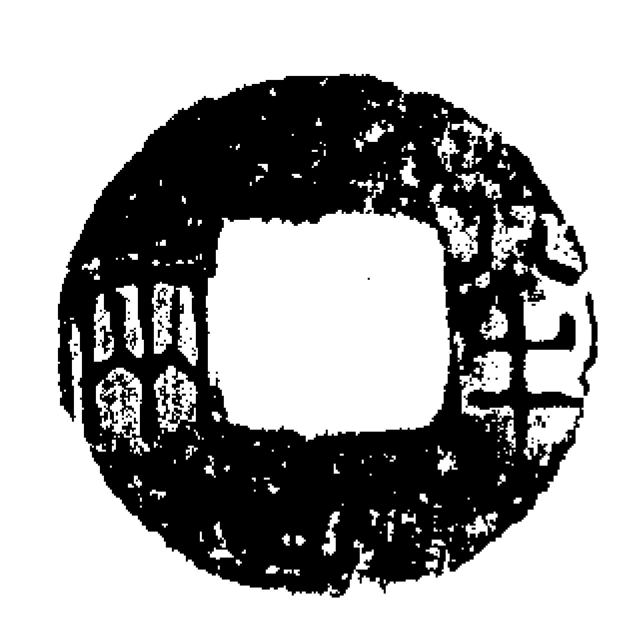
秦摹印篆



秦隶书 云梦睡虎地秦简



秦殳书


秦铜货币　半两


秦文登嵌铜铁权

二曰小篆　以秦刻石《琅琊刻石》、《泰山刻石》为代表。秦以前篆书通称大篆，所以秦以后的篆书统称为小篆。因传为李斯等人所书，故又称为斯篆，又因用笔遒劲圆匀，状如玉筷，故称为玉箸篆、玉筋篆。小篆是秦代应用最广泛的书体。

三曰刻符　是秦代刻于符信上的专用的秦篆书体。将符剖为两半，分待相合，朝廷官员与地方官员各执半符，合而为凭。

四曰虫书　亦称鸟虫篆。是秦代印章、瓦当、兵器、战旗上或刻或写的一种鸟虫篆美术装饰篆书。其篆体回绕屈曲，并作有鸟虫之形状。

五曰摹印　亦称摹印篆。是秦代印章上专用的印文篆体，其书体变秦篆结字长方形为方形，变秦篆的圆转为方折，方中寓圆，更趋规整。书风或古劲苍秀，或苍拙威严。

六曰署书　是秦代官署封检文书等物时题字用的专用篆书。

七曰殳书　是秦代官署仪仗作前导牌用的殳杖上所制的专用篆书。其书体多为鸟虫篆体。

八曰隶书　指秦代通行的秦隶书体。如：《青川木牍》、《天水放马滩日书秦简》、《云梦睡虎地秦简》等篆意尚浓的秦隶书体。其书体特点：结字多改纵为横，已初步摆脱篆书的结字规则，但仍存较浓的篆意。用笔率意笨拙，起笔重驻，转笔中锋，侧笔铺毫，收笔轻提，并扬其轻挑之笔，延展其横、捺、戈、弯钩等笔画，间杂其隶书笔法之波挑笔、掠笔与连带笔。运笔时为求书写便捷，或转或折，或圆或方，顺势而导，率意浑成，笔画饱满生动，字距疏朗，气势连贯，一简写下，神采夺目，从而形成超逸笨拙、率迈天成的秦隶书风。

第七节　汉代篆书

汉代篆书继承发展秦小篆各派书风。汉代篆书传世者大致可分有刻石篆书、碑额篆书、金刻篆书、帛布篆书、砖文篆书、瓦文篆书、陶文篆书、摹印篆、缪篆、鸟虫篆、货币篆、镜铭篆、洗铭篆、《说文》篆等。

1. 汉刻石篆书

有变秦刻石书风的雍容浑穆为用笔酣畅、书风流美宽博的《袁安碑》、《袁敞碑》；有纯用

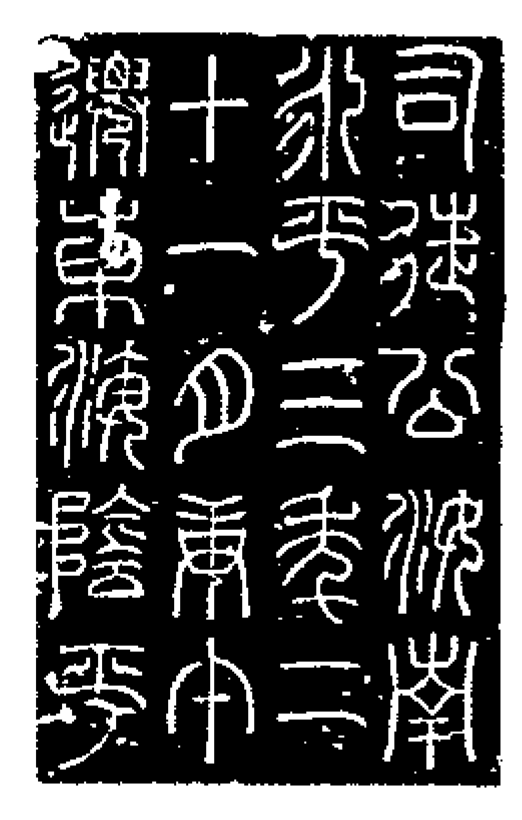
隶笔作篆，方折劲健、苍拙恣肆的《祀三公山碑》；有变其用笔方中寓圆、茂密浑劲、醇厚华滋的《嵩山少室石阙》、《开毋庙石阙》等。

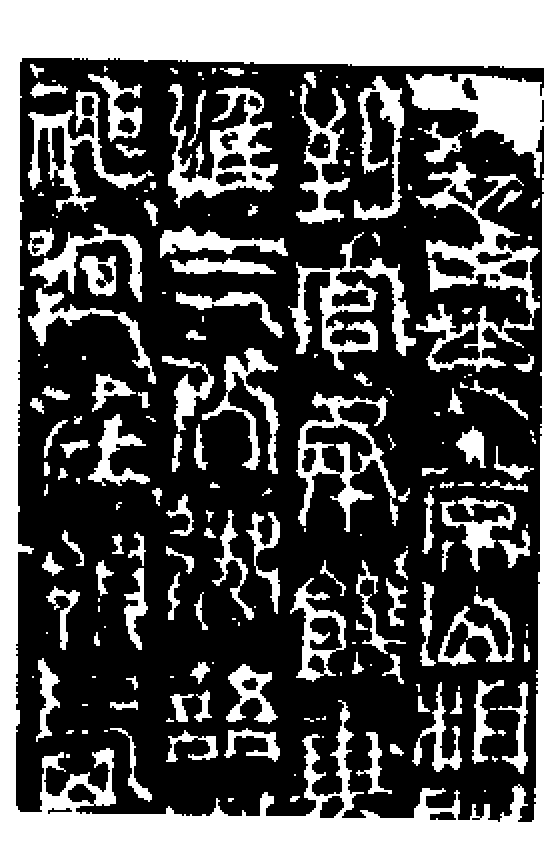
袁安碑为东汉永元四年（公元92年）所立汉篆刻石，1929年发现于河南偃师，今藏河南省博物馆。现存碑文10行，计135字。碑文用笔工致遒丽，书风变秦篆之整饬为流丽。

袁敞碑为东汉元初四年（公元117年）所立汉篆刻石，1922年出土于河南偃师，今藏辽宁省博物馆。碑文10行，每行残存4～9字。书风与《袁安碑》相似，如出一人手笔。

祀三公山碑为东汉元初四年（公元117年）常山相冯君所立汉篆刻石，今置河北元氏县署。碑文用笔掺用隶法、秦诏版笔法，起笔方而又重，转笔处多用方折，收笔纤劲，尖笔出锋，结字方劲挺拙，奇趣横生，行文款式竖有行，横无列，大小字参差错落直书而下，不拘陈法而又浑然成章，书风苍拙恣肆，纯古遒厚，别开生面，被后世所推崇。

《嵩山少室石阙》、《开毋庙石阙》为东汉延光二年（公元123年）所立汉篆刻石。石置河南省登封县。《嵩山少室石阙》碑文22行，行4字，有碑额6字；《开毋庙石阙》碑文25行，行12字。结字宽博端庄，书风朴茂雄浑，醇厚华滋。二石阙如出一人手笔。被后世所取法。


袁安碑


祀三公山碑


嵩山少室石阙

2. 汉碑额篆书

有书风流丽俊美，用笔潇洒遒劲的《郑固碑额》；有书风丽逸奇古，结字宽展姿逸，疏密不拘的《西岳华山庙碑额》；有用笔婉逸不拘，结字巧丽多姿的《赵宽碑额》，书风与《相景君碑额》、《西岳华山庙碑额》类似，但又各具特色；有将书体发展为逸丽高妙，左右架势，巧中寓拙的《张迁碑额》；有用笔遒劲灵变，结字奇丽方逸，融隶于篆的《相景君碑额》；有用笔方中寓圆，劲直挺健，结字端庄方劲，掺用隶法的《鲜于璜碑额》；有用笔刚中见柔，转折方中寓圆，结字融隶于篆，字形长短随笔画繁简结体，书风端庄姿逸、遒健流畅的《韩仁铭碑额》；有用隶笔作篆，起笔方折，书风方劲凝重、茂密朴拙的《白石神君碑额》等。汉代碑额篆书，字数虽然不多，但面目新异，美不胜收，给当时已经十分繁荣的书坛，又增添了不少的光彩。



郑固碑额





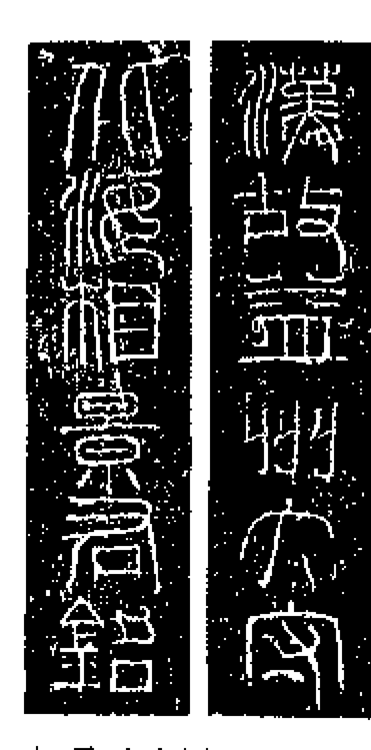
西岳华山庙碑额



赵宽碑额



张迁碑额



相景君碑额



鲜于璜碑额



韩仁铭碑额



白石神君碑额



孔庙碑额



新莽嘉量



上林铜鉴



张掖都尉棨信

3. 金刻篆书

有变秦刻石之圆为方，字形特长，书风工致纤劲而又挺穆的《新莽嘉量》；有结字严谨灵丽，用刀自如挥洒，纤劲圆逸的《新莽衡杆》；有结字取法汉摹印篆，书风劲挺强悍的《上林铜鉴》等。

4. 帛布篆书

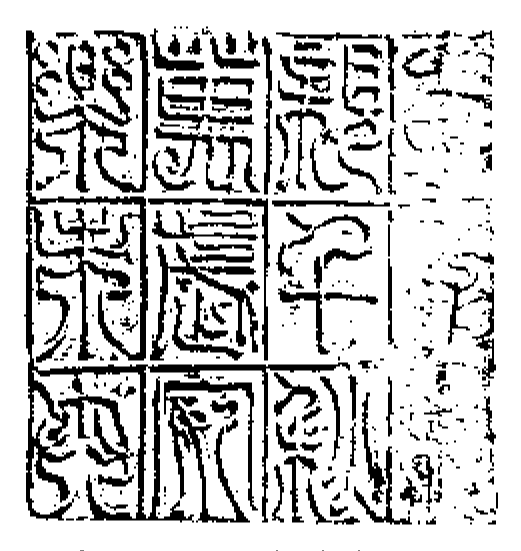
有更变秦刻石结字匀停为疏密随字而施、巧拙灵动的帛书墨迹《武威张伯升柩铭》、《武威壶子梁柩铭》、《张掖都尉棨信》等。

5. 砖文篆书

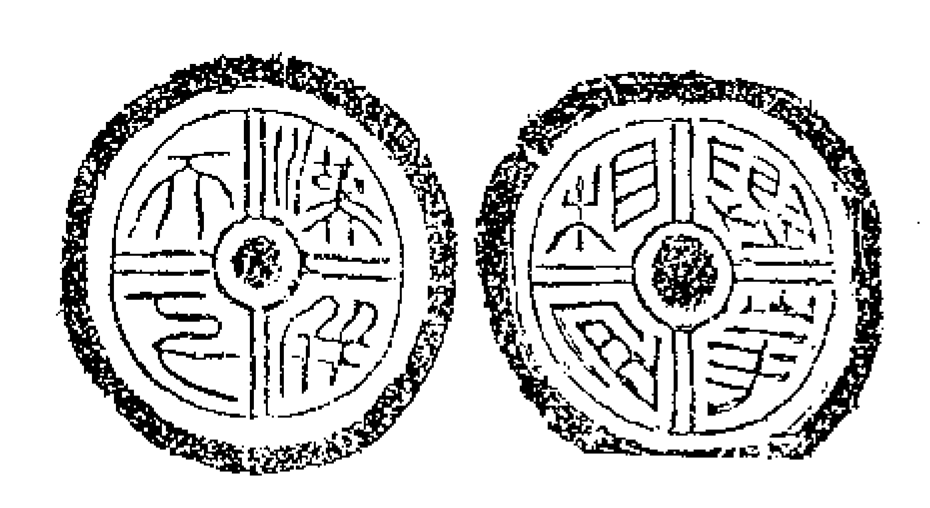
和其他汉篆一样富有时代风格。在传世的砖文篆书中，有端庄典雅、古拙浑朴的《汉建初》砖，有与汉摹印篆相似的《富贵昌》方砖；有结字华丽姿媚，笔画线条屈曲回绕，书风媚丽典雅的《单于和亲千秋万岁安乐未央》砖等。汉代砖文篆书的艺术风格和装饰形式美，与汉瓦文篆书一样地被后世书法篆刻家所取法。

6. 瓦文篆书

到了汉代，瓦文书风结字和瓦当表现形式，更臻繁缛富丽。瓦文篆书的随形结体、屈伸自如、挪让相应、拙巧天成、古拙华丽之书风美，戛戛独造。



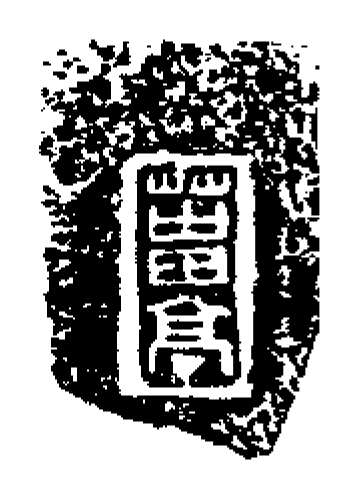
汉砖文 单于和亲千秋万岁安乐未央



汉瓦文

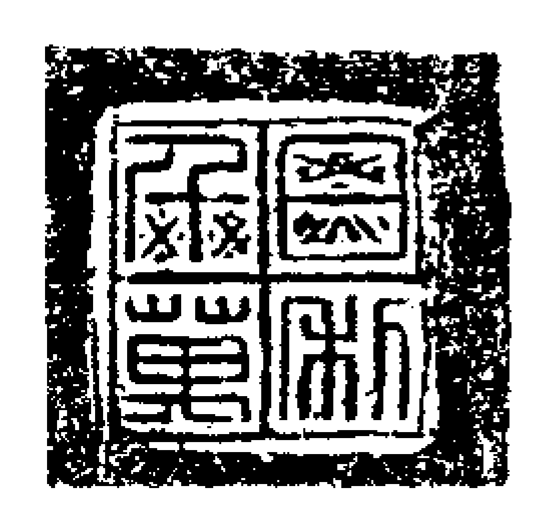
7.陶文篆书

陶器入窑之前用刀刻字入窑烧成，或用印章、范模按压在陶器上入窑烧制而成。用印章按压烧成的陶文也称为印陶。汉陶文书风或端雄朴拙，或雄放率真。





菑亭



日利万千

8.摹印篆

取法刻石、碑额、金刻、砖瓦篆书中古拙浑厚、庄重典雅一派书风，旁及他派加以规摹改造，使之较为方正平直而寓灵动，或减增屈伸其笔画而成规范的一种用以入印的篆书印文字体。



东郡守丞



锡丞之印

9.缪篆

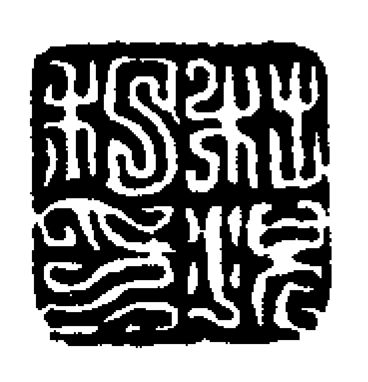
是汉篆中的一种变化，于正体秦小篆，使之屈曲盘回、舒卷如云为其主要特征的摹印字体。其书体以屈曲回绕、减增笔画、穿插挪让、挪移变体、遵古合篆等为特征。它的屈曲回绕的抒情性和表现形式美，使其书风面目新异。

10.鸟虫篆

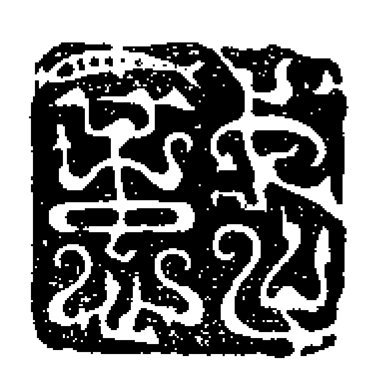
是汉缪篆、摹印篆、秦小篆的花写装饰图案化的美术字体。字的每一部位，点、画以鸟迹、虫身、鱼形、夔纹的提炼且夸张的多姿多态加以点缀组合而成。其篆体笔画线条的蜿蜒流动、屈曲回绕之致，使观赏者眼目一新。



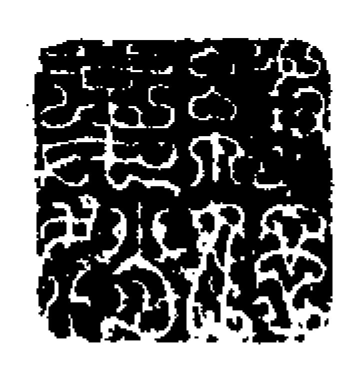
汉缪篆:郭襄私印



汉缪篆:杜况私印



汉鸟虫篆:武意



汉鸟虫篆:婕伃妾娋

11. 货币篆

是在当时货币的两面所铸的篆书铭文，其书风与当时篆书风貌相类。

12. 镜铭篆

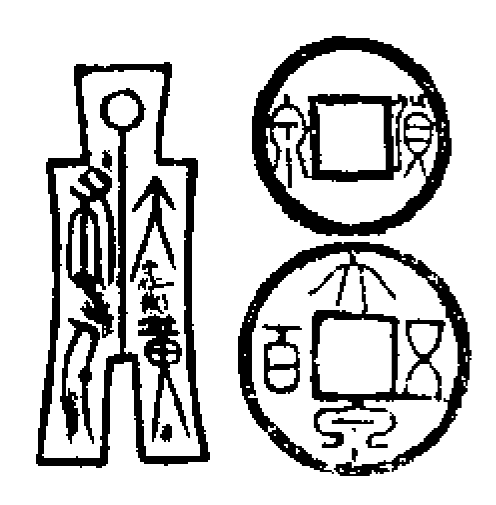
是在当时铜镜背面所制作的篆书铭文，其书风与汉代篆书风格相似。

13. 洗铭篆

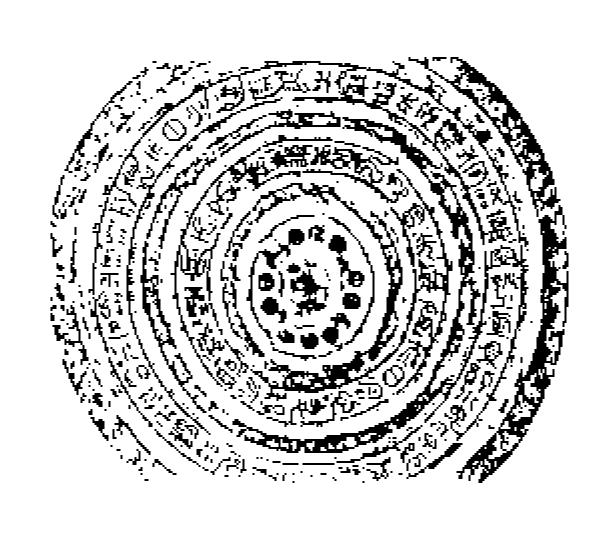
是在当时铜洗盆底部或边缘所制作的篆书铭文，书风与镜铭相类。

14. 许慎《说文解字》篆

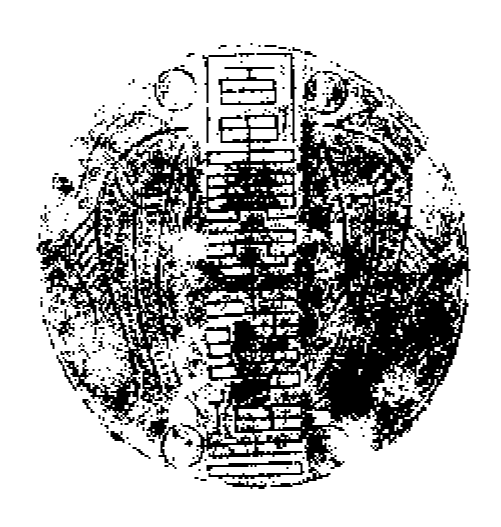
许慎，文献记载约生于东汉明帝时（公元75年以前），卒于东汉桓帝时（公元147年以后）。字叔重，汝南召陵（今河南偃城）人。曾任太尉南阁祭酒、洨长等官职。许氏平生喜文字




新莽货币篆



汉镜铭篆



汉洗铭篆

学，工书，善小篆。传许慎《说文解字》创稿约于公元100年至121年，历时22年，是一部较早较系统分析汉字字形和考据字源的专著。《说文解字》进呈朝廷之后，经过数百年间辗转传写，后经唐李阳冰写定，已不能墨守，或有改其笔迹。至北宋经徐铉及弟徐锴增修其文，又增新附，于雍熙三年(公元986年)刊行。《说文解字》14篇收9353字，重文1163字，注释133441字，首创部首编排法，按文字形体及偏旁结构分列部首540部。字体以小篆为字头，其中有的字附有古文、大篆的，则列重文。每字注释，大都先释字义、再释字形，后释字音，依据“六书”造字之法解释文字。但因许氏没能见到今天出土的甲骨、金文等金石文字，书中的少数舛误实是难免。在尚未整理出更完整正确的文字学工具书之前，《说文解字》仍是学习篆书的入门向导。《说文解字》篆仍为汉篆的代表作之一。

《说文解字》自唐李阳冰改写有失原貌后，经北宋徐铉等人校定，有徐锴作《说文系传》，元周伯琦作《说文字原》，清雷浚撰《说文外编》，郑珍撰《说文逸字》，吴玉搢撰《说文引经考》，钮树玉撰《说文新附考》，段玉裁撰《说文解字注》，朱骏声撰《说文通训定声》，桂馥撰《说文义征》，王筠撰《说文释例》和《说文句读》，近人丁福保萃集治《说文解字》者二百余家之说，成《说文解字诂林》并《补遗》，皆为继承、研究《说文解字》的著作。

汉代字书还有贾鲂撰《三仓》，杜林撰《仓颉故》，卫宏撰《诏定古文官书》等。汉代还出现我国第一部训释词义的辞典《尔雅》及用谐声音训解释词义的《释名》。

汉代篆书在用笔方面也有演变。有仍沿用小篆用笔“篆尚婉而通”的中锋转笔法，有演变成方笔书折笔法，有用方圆笔顺势而施之笔法，有用提按有韵向背自如的中锋顿挫涩行法，有用笔掺用隶法的波笔、掠笔、驻笔法，有起收笔用回锋圆转笔，有收笔用提笔尖锋而出等种笔法。汉代篆书风貌纷呈，绚丽多姿，美不胜收。在篆书史上谱写了灿烂的一页。

第八节　三国篆书

三国篆书延续汉篆之余意，并出现有风格特殊的方笔篆书如吴之《天发神谶碑》。三国时代，并行隶、楷、行、草书体，基本奠定了汉字书体的基础，此时篆书已较少被应用。三国篆书传世者以吴《天发神谶碑》、《禅国山碑》及魏《正始石经》为代表。

天发神谶碑，三国吴天玺元年(公元276年)七月所立篆书刻石，传为华核文、皇象书，但没确实证据。清嘉庆十年(公元1805年)二月毁于火。其书体字形取方，融入隶意，起收笔方折凝重，笔画曲转劲健，竖画收笔呈悬针状，神采外拓，书风雄悍奇伟、刚健恢宏，风格独特，为后世书家所重视。

《禅国山碑》，三国吴天玺元年(公元276年)所立篆书刻石。传为苏建书，碑现置江苏宜兴张朱镇西南50里董山。结字宽博方婉，茂密浑劲，融入隶意，用笔厚重飘逸，沉雄圆润，笔画曲转处方中寓圆，行款布局密集齐整，书风与汉刻石《嵩山少室石阙》一脉相承。

《正始石经》，三国魏正始年间(公元240—248年)所刻古文、小篆、汉隶三种字体的刻石，其中《尚书》残石今置西安碑林。中国历史博物馆、河南省博物馆等处皆收藏有此碑残石。其碑书体是书史上较规整的字体之一，其中古文部分，可以说是对战国古文书体的整理和总结，也是书史上古文书体的代表作之一；小篆部分，承袭秦小篆而更为纤细平正；隶书部分，是汉隶中成熟端庄隶书形体的延续。三种书体虽法度规整，工整精能，但因过分雕琢而略失文字的天趣。

还有刻石篆书《苏君神道碑》、《禹陵窆石题字》与碑额篆书《孔羡碑额》、《上尊号奏碑额》、《受禅碑额》、《范式碑额》等传世。

三国篆书以吴《天发神谶碑》最具特色和盛誉。

魏张揖撰有训释字义的辞书《广雅》、《古今字诂》。《广雅》幸得传世。



吴　天发神谶碑



吴　禅国山碑



魏　正始石经

第九节　两晋至隋代篆书

两晋至隋代篆书趋向下坡，楷、行、草书已臻定型，篆文书迹传世甚少，现能得见者仅有一些字数甚少的墓志盖、碑额、刻石篆书等，篆法衰微。

一、两晋篆书

传世者有《郛休碑额》、《安丘长城阳王君阙》、《王君墓神道》、《成晃墓碑额》等字数甚少的碑额篆书与刻石篆书。晋代吕忱继承《说文解字》编撰有《字林》。

二、南北朝篆书

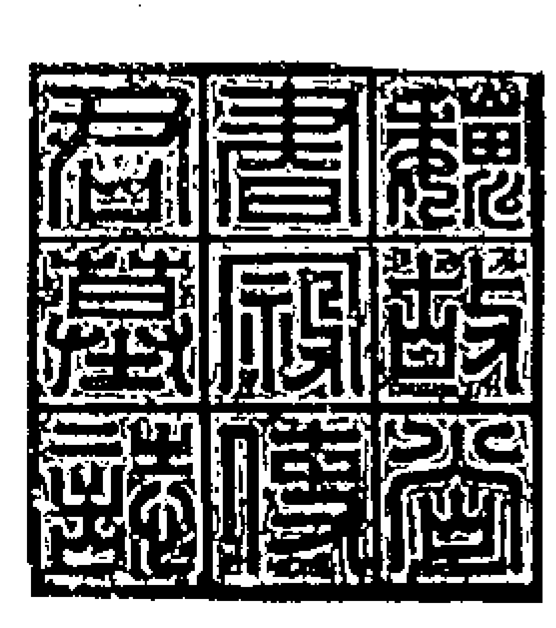
南北朝之北魏篆书传世者有《寇治墓志盖》(字体似汉摹印篆)、"富贵万岁"瓦当(字体似北魏摹印篆)、《公孙猗墓志盖》与《晖福寺碑额》、《霍扬碑额》、《高庆碑额》、《嵩显寺碑额》、《高贞碑额》等件篆书作品。东魏篆书传世者有《嵩阳寺碑额》、《高盛碑额》、《凝禅寺碑额》等件碑额篆书。北齐篆书传世者有《刘双仁墓志盖》(字体似汉摹印篆)、《暴诞墓志盖》与《西门豹祠堂碑额》、《高肃碑额》、《大乘妙偈碑额》、《重修海檀寺碑额》等。北周篆书传世者有《大将军延寿公碑颂额》、《华岳颂额》等件碑额篆书。

梁代顾野王仿《说文》体例撰《玉篇》三十卷，收字16917字，先注反切，再引群书训诂，对字形注重篆隶变迁的阐述。

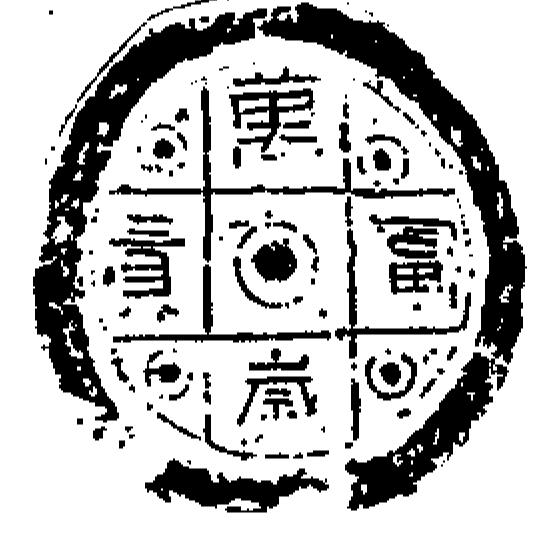
三、隋代篆书

传世者有《段济墓志盖》(字体似汉摹印篆)、《萧翘墓志盖》与《南宫令宋君像碑额》、《信行禅师铭塔碑额》、《贺若谊碑额》、《李使君碑额》、《陈茂碑额》、《孟显达碑额》、《龙华寺碑额》等件字数甚少的篆书。

隋代曹宪的《博雅音》是专为魏张揖《广雅》作音释而撰的辞书。



北魏 寇治墓志盖



北魏 富贵万岁瓦当

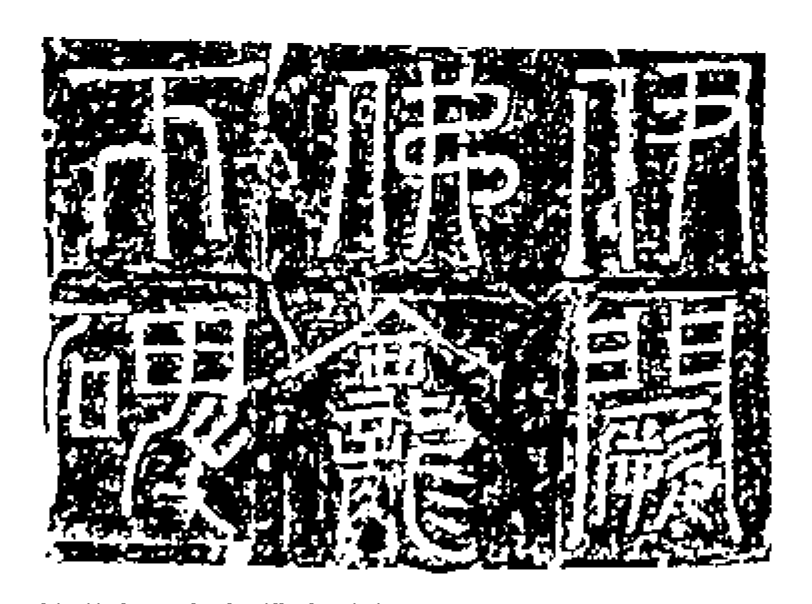


隋代 段济墓志盖

第十节　唐代篆书

唐代是楷书的全盛时期，行、草书大多受王羲之书体的影响，篆书、隶书少有发展。唐代篆书传世者有刻石篆书17件，碑额篆书八十余件。较有代表性的有李阳冰《城隍庙记》、《怡亭记》、《栖先茔碑》、《三坟记》、《谦卦记》、《般若台记》等。还有褚遂良结体舒展健逸的《伊阙佛龛碑额》、史惟则俊穆圆健的《唐上都荐福寺之碑额》、君元凯之《美原神泉诗序碑》，柳公权、颜真卿所书碑额篆书数件，及佚名的《唐顾铭》等。

唐代以李阳冰的篆书声名最大。李阳冰，约生于唐玄宗开元年间，卒年未详，字少温，唐代赵郡(今河北赵县)人，大诗人李白族叔，官至国子监丞、集贤院学士，为唐代文学家、书法家。工篆、隶，尤精小篆。传世小篆作品较多，对后世也有影响。阳冰篆学李斯篆，并变其笔画细而均匀，改其结字方而圆婉而成“铁线篆”，创了小篆的又一种形体，开了北宋郭忠恕铁线篆婉丽流畅之体势。这是他的主要成绩。其铁线篆代表作有《城隍庙记》、《三坟记》、《篆书千字文》等。因李氏少学识，其篆书与秦李斯小篆相比，篆法与格调均不甚高明，主要表现在每字圆转笔画的增多，圆弧形笔画的增大而有做作不雅之失，字形结构媚俗呆板缺天趣，偏旁组合成字不协调，不少宗学者没能避其短又损了他的名声。但也可作为学习小篆的参考和借鉴。



褚遂良　伊阙佛龛碑额



君元凯　美原神泉诗序碑



李阳冰　城隍庙记



李阳冰　三坟记



史惟则 唐上都荐福寺之碑额

第十一节　五代至明代篆书

一、五代篆书

承晚唐之遗风而趋向衰微。篆书传世者仅见有沉泥象黄门书《鳞次台题字》、徐铉书《许真人镜铭》等。当时的书法家徐铉、徐锴二兄弟工小篆，通小学，有篆文书迹传世。徐铉(公元917—992年)，字鼎臣，扬州广陵(今属江苏省)人。随李煜入宋，官至左散骑常侍。善文词，精小学，工篆、隶、行书，尤精篆书。徐铉篆书在五代至宋时享有声誉，小篆取法李阳冰篆体，结字较为工致婉媚，用笔遒厚匀圆，但结字形体仍为唐篆俗体之延续，见徐铉篆书《许真人镜铭》、《温君墓志盖》。传世还有《篆书千字文》。宋太宗雍熙三年，徐铉奉诏同葛湍、王惟恭等修订《说文》，逐字注释，均注唐孙愐切音，增补421个"新附字"，也称徐铉《说文解字》为大徐本，传世。徐锴(公元920—974年)，字楚金，南唐时扬州广陵人，与其兄徐铉同负盛名，为集贤殿学士。善文词，精小学，工小篆、草书。传世篆书有《篆字题名》等。著有《说文解字韵谱》、《说文系传》等。徐锴《说文系传》是据许慎《说文解字》编撰，并斥李阳冰误改《说文》之谬，恢复许书旧貌。

二、北宋篆书

北宋是行书的黄金时期，有苏、黄、米、蔡四大行书家。宋徽宗赵佶创"瘦金体"。北宋篆书更多的是承袭唐代李阳冰"铁线篆"之体势，传世者有刻石篆书十余件，碑额篆书二十余件，及一些篆文墨迹。现列举于下。

释梦英(生卒年未详)，约五代末至北宋初时人，亦署梦瑛，号宣义，衡州(今湖南衡阳)人。通小学，善诗文，工隶、楷，尤精小篆。他的《篆书千字文碑》取法唐李阳冰铁线篆，虽不及阳冰篆之工整秀雅，但妙在工秀中见流丽不拘，在婉约多姿的线条中可见钢丝般的刚劲。梦英铁线篆区别于阳冰铁线篆的是"笔趋便易"，不事修饰，挥洒较为自如，但也仍存铁线篆的婉俗欠雅之失。梦英传世篆书还有《十八体诗碑》、《篆书目录偏旁字源碑》(增添了丰腴遒劲之致)。著有《偏旁字源》，以矫正林罕《字原偏旁小说》讹字。

郭忠恕(?—977年)，字恕先，河南洛阳人。太宗即位，召为国子监主簿，受命刊定历代字书。通古文字学，长于诗文，善画山水楼阁。工各体书，尤精篆、隶。《三体阴符经》继承梦英、阳冰铁线篆的婉丽流畅之体势而有朴拙之趣，用笔更为遒劲纤逸，挥运自如，有大朴不雕之气度，粗头乱服而得婉丽流畅之妙。发展了梦英铁线篆不事修饰之长，将铁线篆的篆引曲线推进了一步，为后世提供了一种篆引曲线。著有阐明文字变迁、订正讹字的《佩觿》三卷，最早汇编古体汉字成《汗简》一书。著作还有《论古文》、《论书体》、《古今尚书》等。

唐英(生卒年未详)，于北宋天僖三年(公元1019年)五月作有刻石篆书《勃兴颂》，其篆书仍为唐篆旧体之延续。

文勋(生卒年未详)，约宋仁宗(公元1023—1063年)时人。字安国。官至太府寺丞。富收藏，精鉴赏，善画山水，尤工篆书。文勋摹《琅琊台刻石》，用笔丰腴遒劲，字体能有形似，但没能写出《琅琊》原石之神韵和气度。



徐铉　许真人镜铭



释梦英　篆书千字文碑



郭忠恕　三体阴符经



米芾　真宗孔子赞碑

苏唐卿(生卒年未详)，于北宋嘉祐七年(公元1061年)十月在山东费县作有刻石篆书《醉翁亭记》。

米芾(公元1051—1107年)，字元章，号海岳处史等，世称米南宫，山西太原人。宣和时为书画学博士。后至礼部员外郎。平生多蓄奇石，人称“米颠”。好收藏，精鉴别，通诗文，善画山水、人物，工各体书，晚年出入规矩，实能脱落蹊径，为书画家之圭臬。米芾篆书《真宗孔子赞碑》，结字承斯篆、铁线篆之体势而更为洒脱俊健，著有《书史》、画史》、《砚史》等。

僧心敛(生卒年未详)，于北宋大观三年(公元1109年)正月作刻石《篆书心经》，此碑篆体承唐篆旧体。

王寿卿(生卒年未详)，于北宋政和二年(公元1112年)六月立篆书刻石《王羣志碑》，其碑小篆仍承旧体。

米济道(生卒年未详)，于北宋宣和五年(公元1123年)二月在山东长清灵岩寺立刻石篆书《呈妙空禅师诗》，碑篆结字欠佳。

董夏(生卒年未详)，于北宋宣和六年(公元1124年)九月立刻石篆书《阴符经轻命》，其篆体怪奇做作。

常杓(生卒年未详)，约宋时人。常杓篆书《宋人词册》仍为旧体的延续。

南唐至北宋，篆书艺术虽走下坡路，但有李阳冰、释梦英、郭忠恕所作的铁线篆书体，其中以郭忠恕《三体阴符经》为佳。北宋始兴金石学，有欧阳修撰《集古录跋语》、吕大临撰《考古图》，为现存最早的金文著作，与《考古图释文》为最早金文字典。宋徽宗诏撰《宣和博古图录》为金文图录巨集。

三、南宋篆书

传世者仅有几件碑额篆书。赵明诚撰《金石录》为金文著录之巨著；薛尚功撰《历代钟鼎器款识法帖》等，有释文不当等缺陷。宋代还编有巨型字书《类篇》。

四、金代篆书

寥若晨星，传世者有党怀英所书五件碑额篆书。另有刘利宾、王庭筠所书篆额。

五、元代篆书

努力继承传统，摆脱唐、宋篆书俗体的影响。元代各体书法宗唐宗晋。传世篆书有赵孟頫书《六体千字文》等。

赵孟頫(公元1254—1322年)，字子昂，号松雪等，湖州(今浙江吴兴)人。精研《说文》、“六书”，为元代著名诗、书、画、篆刻家。赵氏篆书《玄妙观重修三门记》，努力继承前人小篆书体，写得圆润秀劲，但有拘谨夙平之失，这一点往往被后人所讥。有篆书《淮云院记》、《福神观记》、《总管张公墓志铭》等。著有《尚书注》、《松雪斋集》等。

吾丘衍(公元1272—1311年)，字子行，号竹房，浙江衢州人。侨寓杭州。通小学，善书论，工篆、隶，尤精小篆。著有《学古编》、《字源七辨》、《论写篆》、《续古篆韵》、《论科斗书》等。

吴睿(公元1298—1355年)，字孟思，号雪涛散人，浙江省杭州人。好古文字考据，工篆、隶。吴睿《篆书千字文》得《诅楚文》篆书结字之法，旁取《秦公簋》、《琅琊刻石》等，融

赵孟頫　玄妙观重修三门记

吴睿　篆书千字文



泰不华　王烈妇碑

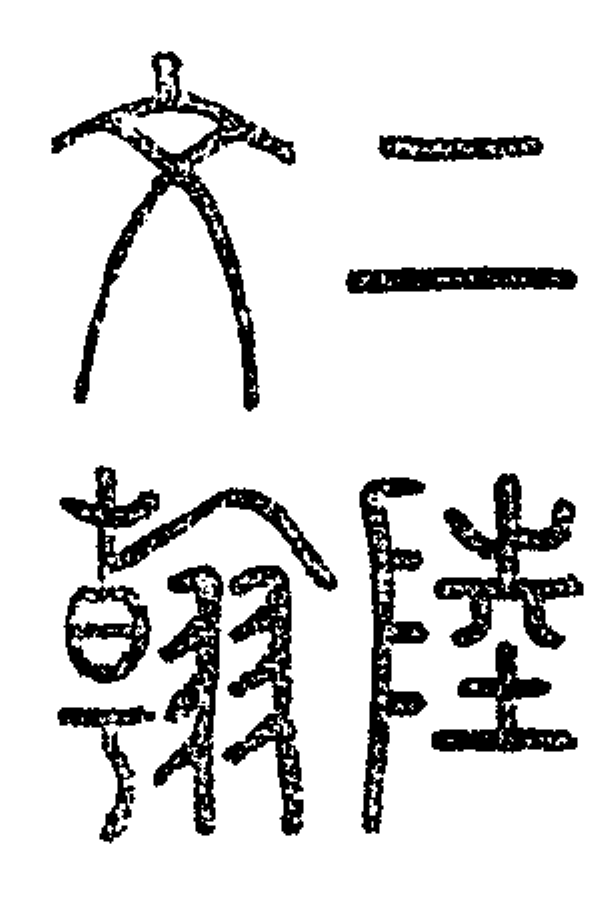
会贯通，从而形成结字舒朗端庄，用笔劲挺匀净，书风方工典雅的篆体，但灵气和逸韵略失。

泰不华(公元1304—1352年)，字兼善，号白野，后居台州。官至翰林侍读学士。通小学，精篆、隶、行、楷书。泰不华小篆《王烈妇碑》结字取法秦汉刻石稍掺汉碑篆额而有己意，书风俊丽遒劲。著有订正讹字的《复古篇》十卷等。

俞和(生卒年未详)，约元明间人。字子中。俞和师法赵孟頫，工五体书，尤精篆、隶。俞和《篆隶千字文》之篆体取赵孟頫篆法融会汉碑篆法，但结字不甚雅观。

当时的篆书名家还有周伯琦(伯温)、郭贯(安道)等家。

元代篆书，有赵孟頫、吾丘衍复古理论的倡导和泰不华、吴睿的努力实践，摆脱了唐宋以来多受阳冰旧体影响的拘限，但较之晚清吴让之、赵之谦、吴昌硕诸家的篆书艺术，有自身的差别和时代的局限性。元代通小学的篆书家应在(生卒年未详)，字止善，句章(今浙江宁波)人，平生精研《说文》、“六书”，工于篆法。编撰《篆法点画辨诀》一卷，将正书偏旁形体相同篆法不同的字、《说文》与通行正书不同的字，用通俗韵文写成七言口诀163韵(韩天衡据鞠履厚辑本《篆法点画辨诀》校订并篆，改名《篆法辨诀》，由上海书店出版)。元代对六书的研究有戴侗撰《六书故》，是以“六书”析字体、释字义的字典。又有周伯琦的《六书证讹》等。



李东阳　篆书题耑



赵宧光 篆书五言联

六、明代篆书

明代篆书继续努力摆脱五代、二宋篆书俗体的影响。除篆书以外的各体书法，力追元、宋、唐、晋，美则美矣，但欠新意。传世篆书有李东阳《篆书题耑》、许初《杜甫诗册》及赵宧光所作草篆等。

李东阳(公元1447—1516年)，字宾文，号西涯，湖南茶陵人。官至文渊阁大学士，精诗，工五体书，尤善小篆，李氏《篆书题耑》结字仍承旧体，用笔劲健，但有笔无墨。

许初(生卒年未详)，字元复，号高阳，明长州(今江苏吴县)人。善词文，工书，尤精小篆。许初篆书《杜甫诗册》，结字承小篆、汉碑篆书体势，略有朴拙之趣，掺用楷笔作篆，虽结字与用笔未能佳妙，但不失为一种尝试。

赵宧光(公元1559—1629年)，字凡夫，号广平，江苏南京吴县人。通《说文》，工书法、篆刻，尤精草篆。赵氏草篆取小篆字体，运笔劲速，轻重对比明显，形成纵肆的“行篆”书体。但字形结体还欠成熟雅观，参见赵氏《山河世界篆书五言联》。著有《说文长笺》、《六书长笺》等。

与其同时的篆书家还有程南云、陆深、吴奔、文彭、滕用亨、乔宇、徐霖、金提、周天球等。

五代至明代篆书，虽有郭忠恕的铁线篆，泰不华、吴睿的篆书，赵宧光的草篆的出现，但总的趋势是走下坡路，直至清代中后期才又大盛。

明梅膺祚撰《字汇》、张自烈撰《正字通》皆为明代字书之佳作。

第十二节　清代篆书

清代篆书是篆书流派史上争奇斗妍的时期，篆书名家辈出，篆书风格大致可分三个时期。

一、清代早期

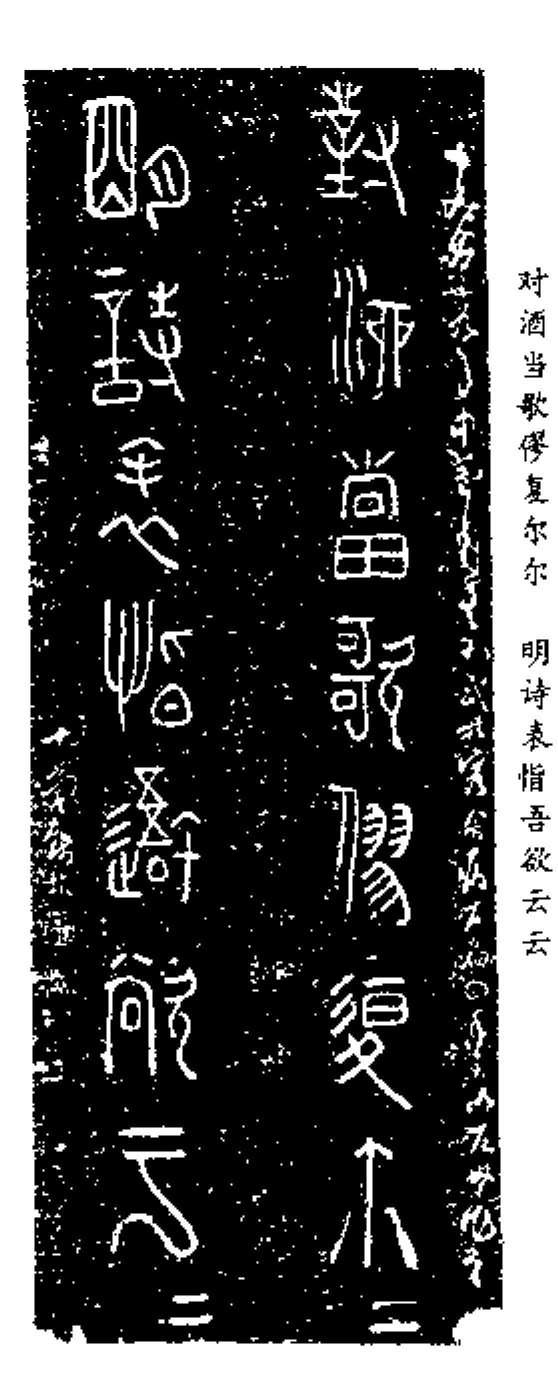
清代早期，篆书家的篆书作品多为承袭唐宋元明的风格，以李阳冰篆体为范，以复古为雅，却流于媚俗做作。篆书家有王澍、桂馥、钱坫、洪亮吉、孙星衍、陈潮等家。

王澍(公元1668—1743年)，字若霖，号虚舟，江苏金坛人。康熙五十一年(1712年)进士，官至吏部员外郎。精诗文，擅长四体书，篆书承袭唐宋旧体。见王澍篆书轴。

桂馥（公元1736—1805年），字未谷，号老苔，山东曲阜人。乾隆五十五年进士，官云南永平县知县。篆书承袭唐宋铁线篆体。桂馥传有篆书五言联“读汉书下酒，反楚骚为歌”。著有《说文义征》、《缪篆分韵》、《续三十五举》等。

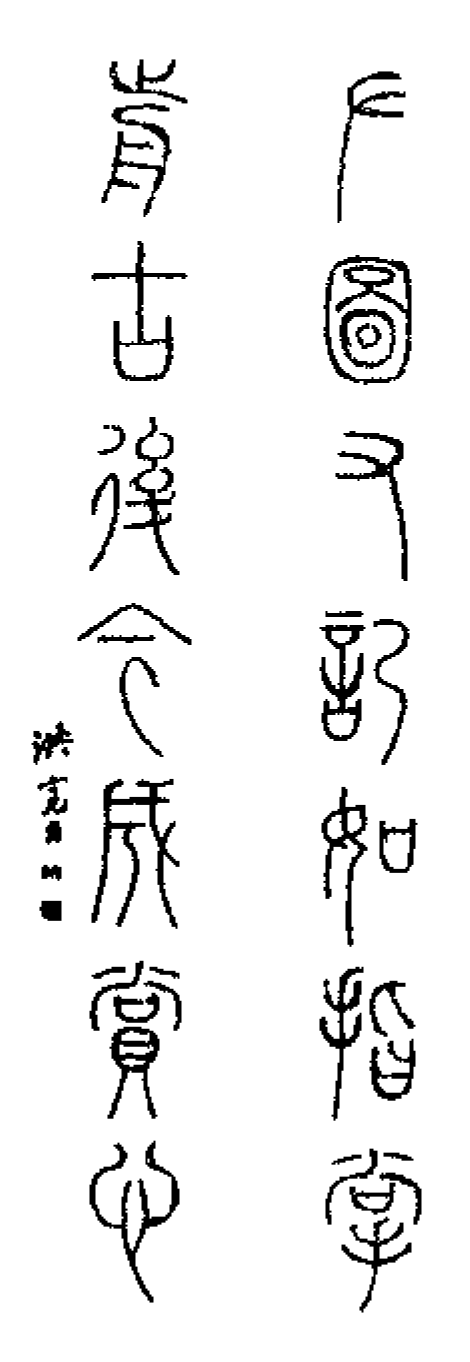
钱坫（公元1744—1806年），字献之，号十兰，钱大昕从子，江苏嘉定县人。乾隆甲午（1774年）举人。工书，尤精篆书。篆书取法唐宋元明旧体，晚年偏废右手，乃以左手作篆，得巧拙之书风，见钱坫篆书八言联“对酒当歌僇复尔尔、明诗表恉吾欲云云”。著有《说文解

王澍　篆书轴



对酒当歌僇复尔尔　明诗表恉吾欲云云

钱坫　篆书八言联



左图右记如指掌　前古后今成赏心

洪亮吉　篆书七言联

字斠诊》、《十六长乐堂古器款识考》等。

洪亮吉(公元1746—1809年)，字稚存，号北江，江苏阳湖人。乾隆庚戌榜眼，官编修，督学贵州。洪亮吉以诗文擅名，精通经学、金石文字学，工书法，善小篆。篆书承唐李阳冰之篆体，见洪亮吉篆书七言联"左图右记如指掌，前古后今成赏心"。

孙星衍（公元1753—1818年），字渊如，号芳茂山人，江苏阳湖（今江苏武进）人。乾隆五十二年（1787年）榜眼。金石文字学家、经学家，工书法，善小篆。篆书取法李阳冰铁线篆，旁及秦斯篆，书风古丽工致，颇见功力，但仍为唐宋篆体的延续。有篆书七言联"雕虫绝技追秦相，挥尘清谈似晋人"。著有《平津馆金石萃编》、《寰宇访碑录》等。

陈潮（公元1801—1835年），字东之，江苏泰兴人。道光十五年（1835年）举人。致力经学，深研六书，善作小篆，用笔圆活，字体婉转多姿，但仍摆脱不了唐篆旧体的束缚。

当时篆书家还有江声、朱为弼、徐同柏、六舟达受等。

二、清代中期

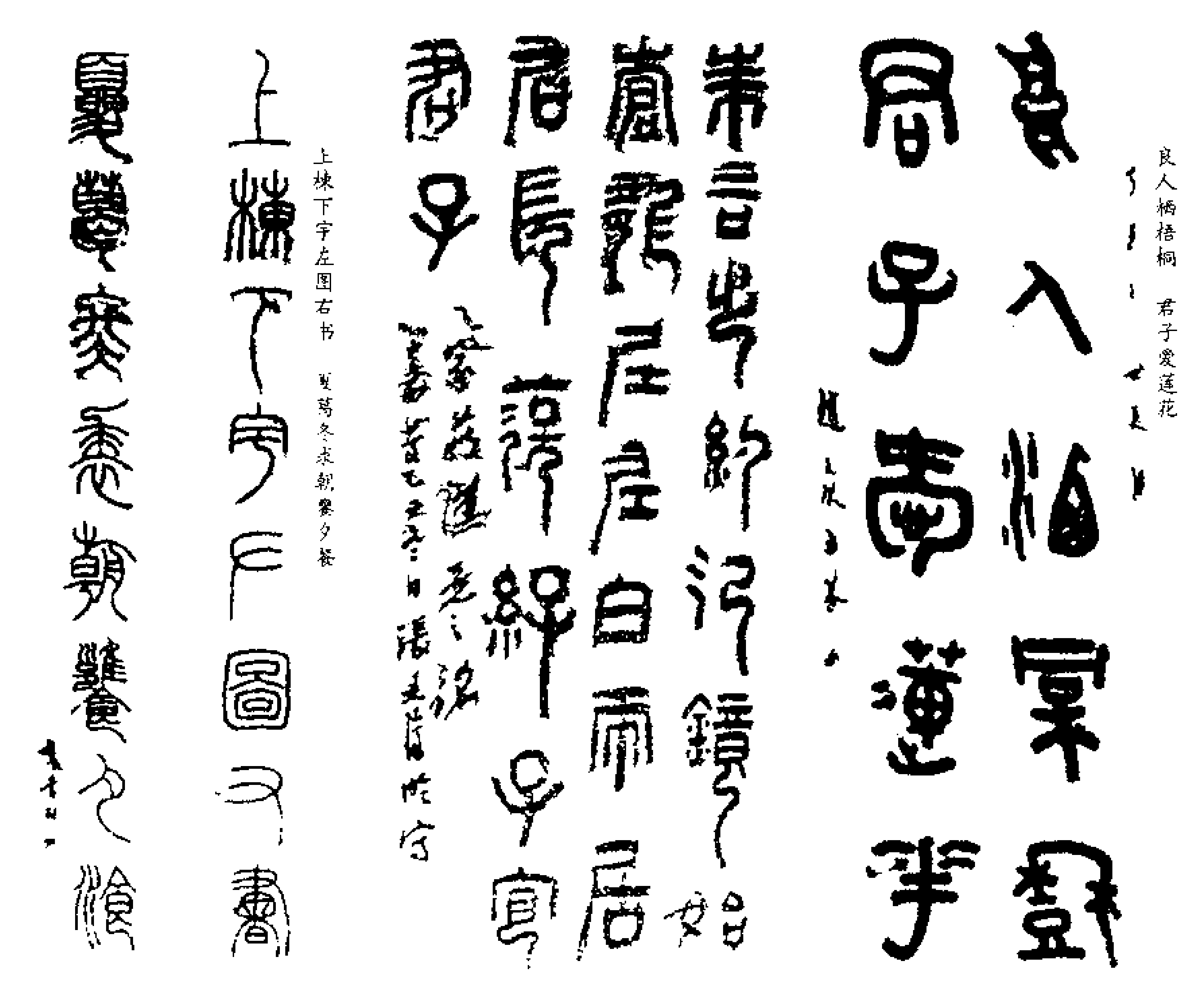
清代中期篆书家深研《说文》、"六书"和当时出土的金石文字，讲究篆书的笔墨技巧，摆脱了李阳冰篆体的束缚。这时期的篆书名家有邓石如、张廷济、赵之琛、吴熙载、何绍基、莫友芝、杨沂孙、吴俗等家。

邓石如（公元1743—1805年），初名琰，字石如，以字行，号完白山人，安徽怀宁人。邓石如一生布衣，工五体书，尤精篆、隶、篆刻。篆书一洗前人媚俗呆板之弊，融会秦汉两代篆书，得汉碑篆法之致，稍掺隶意，用长锋羊毫笔作篆，用笔中锋涩行，注重笔墨情趣，形成圆劲流走，婀娜刚健的篆书风格，其成就是承前启后的，影响了后来的吴熙载、赵之谦、徐三庚等家。"春秋责备贤者"，邓氏篆书除摆脱了馆阁体以外，可取法之处也并不甚多。其不成熟之处，体现在结字的圆转、方折处不够自然，偏旁组合成字不够协调，整篇篆字结字风格不够统一且有做作之失。这些不完善之处，说明了艺术创造的艰辛，也说明了艺术家个人与时代的局限性是存在的，没有完美无缺的事物。这些，应是客观的评价。邓石如篆书八言联"上栋下宇左图右书，夏葛冬裘朝饔夕餐"是邓氏篆书结字较匀称的作品，但与《琅琊石刻》相比，却显得略有些美术字体化了，丢失了文字的天趣。作有篆书作品《弟子职》、《千字文》等。

张廷济（公元1768—1848年），字叔未，号竹田，浙江嘉兴人，嘉庆三年解元。喜诗文、善画梅，通金石文字，能写四体书，尤精行、草、篆、隶。张廷济临汉镜铭轴，用笔劲逸率意、笔画转、折处率意纯熟，得转中有折，折中有转，方圆相佐，率意天成之转、折法。结字突出某字尾笔之延伸，其延伸笔画线条飘拂遒劲，自然得势，行款有字参差错落，行气贯穿，书风劲逸洒脱，只是由于运笔的劲率而使笔画线条时有扁薄枯索之失，缺乏中锋用笔的圆浑立体感，《张廷济临汉镜铭轴》即是一例。著有《清仪阁题跋》等。

赵之琛（公元1781—1852年）字次闲，号献父，浙江钱塘（今杭州）人，工山水、花卉，精篆、隶、行、草，尤精篆刻。篆书融会周金秦石汉碑，掺以隶法行草笔意而有新意。用笔雄浑力沉，笔画线条宽厚，结字宽博，熔大小篆于一炉。行款布局跌宕生姿，俯仰造势，书风苍拙雄迈，但结字有散乱不雅之失，如赵氏篆书五言联"良人栖梧桐，君子爱莲花"。

吴熙载（公元1799—1870年），原名廷飏，字熙载，后更字让之，号晚学居士，江苏仪征人。精小学，工四体书，喜作写意花卉，尤精篆刻、篆、隶书。篆书师法邓石如，旁取周金、秦石、汉碑，融会贯通自成家数。吴氏篆书结字自然协调，克服了邓石如之不足，具体



邓石如　篆书八言联　　　　张廷济　临汉镜铭轴　　　　赵之琛　篆书五言联

体现为笔画转折自然，偏旁组合成字协调统一，通篇风格统一等方面。吴氏篆书，寓刚健于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内，虽无邓石如雄强豪迈，但却能婀娜刚健。如篆书七言联“笔老诗新疑有物，水清石瘦亦能奇”。

著有《通鉴地理今释稿》等。

何绍基(公元1799—1873年)，字子贞，号东洲，湖南道州人。道光十六年进士，官编修。通小学，善金石文字考据，工各体书，尤精草书。何氏所作小篆融会大篆笔意，有率逸拙意之趣，行款布局错落有致，结字舒松遒逸，但与斯篆相比，显得不够严谨，有松散不雅之失。

著有《说文段注驳正》、《东洲草堂金石跋》。

莫友芝（公元1811—1871年)，字子偲，贵州独山人。道光十一年举人。工四体书，尤精篆书，用笔遒劲，结字婉丽，但欠雅观。

著有《声韵考略》、《唐文说文部笺异》等。

杨沂孙（公元1812—1881年)，字子舆，号咏春，江苏常熟人。道光二十三年举人，官至安徽凤阳知府。长于小学，工书，尤工篆、隶。所作篆书，用笔劲健，结字严整，书风爽朗朴质，其独特风格令人耳目一新，见篆书十一言联“庭有余香谢草郑兰燕桂树，家无别况唐诗晋字汉文章”。

著有《文字解说问讹》等，篆书作品有《说文部首》。

庭有余香谢草郑兰燕桂树 家无别况唐诗晋字汉文章

杨沂孙 篆书十一言联

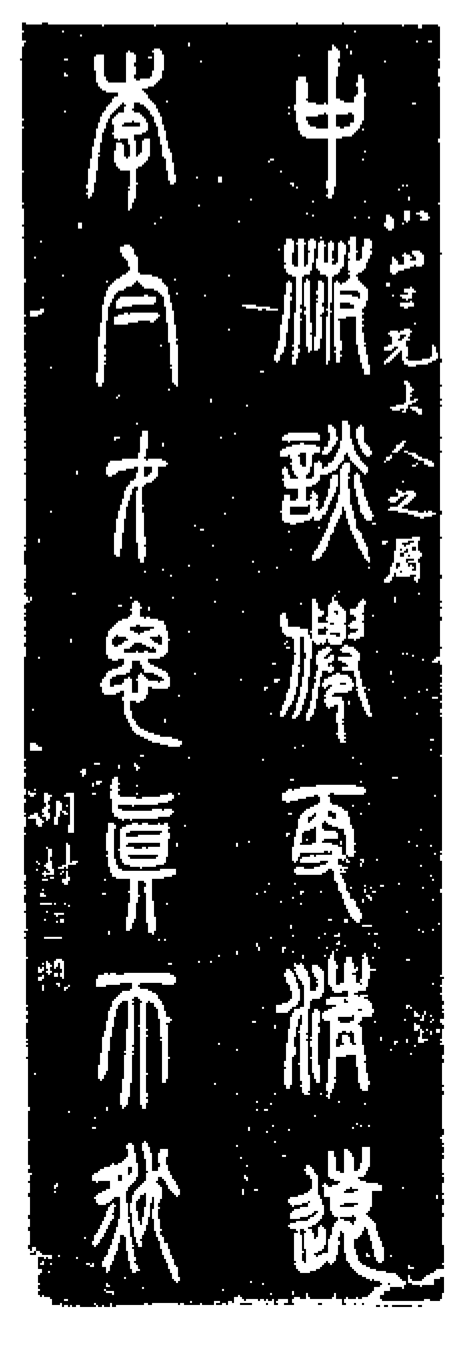
笔老诗新疑有物 水清石瘦亦能奇

吴熙载 篆书七言联

吴咨(公元1813—1855年)，字圣俞，号晒予，江苏武进（今常州）人。通金石文字，善画花鸟，工各体书，尤精篆、隶、篆刻。吴咨大小篆用笔遒劲圆浑，字体端正流丽，但略缺自然与天趣。著有《续三十五举》等。

三、清代晚期

清代晚期，随着大量金石文字实物的出土，金石文字考据学兴起，为篆书家们开阔了眼界，拓宽了思路。当时的篆书名家陈介祺、胡澍、徐三庚、赵之谦、吴大澂、吴昌硕、黄士陵、李瑞清诸家都受邓石如、吴熙载篆书启迪，努力继承创新，使篆书艺术得到充分的发展，是篆书艺术争奇斗妍、多姿多彩的时期。

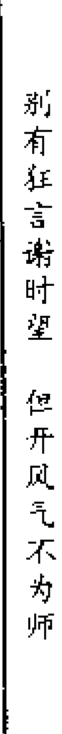


中楸谈仙吏清远　李白才思真而然

胡澍　篆书七言联

多一事不如省一事　退一步即是进一步

徐三庚　篆书八言联



赵之谦　篆书七言联

陈介祺(公元1813—1884年)，字寿卿，号簠斋，山东潍县人。道光二十五年进士，好收藏研究，工书，善篆。以隶楷入篆，常用隶篆笔势写大小篆、隶、楷书的掺杂体，书风字体古朴简逸。但以多种书体糅合作篆而未能熔铸纯净，未臻完善。

著有《簠斋金石文字考释》、《十钟山房印举》等。

胡澍（公元1825—1872年），字荄甫，号石生，安徽绩溪（今安徽华阳）人。咸丰九年举人，官户部郎中。通声音训诂学，擅长篆、隶、行、楷书，尤精篆书、篆刻，亦能画梅。篆书取法斯篆和邓石如篆书，结字匀称俊穆、方圆相间，用笔稳实圆厚，笔画曲转自如，书风俊丽圆穆、功力独具，但缺少创新。有篆书七言联“中楸谈仙吏清远，李白才思真而然”。

徐三庚（公元1826—1890年），字辛谷，号袖海，浙江上虞人。擅长书法，尤精篆、隶、篆刻。篆书初学邓、吴、斯篆法，后融入《天发神谶碑》与金农侧笔书而出新意。结字突出增益疏密和婉逸飘拂之态，笔画线条飘拂摆动、舒展自如，得吴带当风姗姗尽致之美，自成一家。有人认为徐三庚篆书有过分夸张、造作和妍媚所致的孱弱。如从由篆笔画线条飘拂摆动的表现特征来衡量，可说徐三庚篆书艺术在审美情趣上有了拓宽，并获得了成功。其篆书姿态于拙巧中呈飘逸，虽有做作习气，仍不失一家风范。见徐氏篆书八言联“多一事不如省一事，退一步即是进一步”。

赵之谦（公元1829—1884年），字㧑叔，号悲庵，浙江会稽人。咸丰九年举人，书画篆刻自成一家。篆书取法邓、吴、斯篆法，掺入北魏书笔意，并在起笔处加上北魏书体之起笔



吴大澂　篆书七言联

黄士陵　篆书轴

法，掺以己意，用笔雄劲畅达，笔画弯曲处幅度大，自成婉约雄恣遒厚大气的篆书风貌。见赵氏篆书七言联“别有狂言谢时望，但开风气不为师”。著有《六朝别字记》、《补寰宇访碑录》等。

吴大澂(公元1835—1902年)，字清卿，号恒轩等，江苏吴县人。同治七年进士，累官湖南巡抚。平生富收藏，擅长诗文、书画，尤精篆书、金石文字学。吴氏习篆，广收鼎彝金文、秦汉石刻，亲自摹拓。与书友通信也用篆书。善作大、小篆相掺之篆体，书风朴质浑厚、功力甚深。其不足之处是所作大篆，全用小篆笔法，失之平匀呆板。所作大小篆，虽用笔沉厚，却逸少韵缺。但在吴大澂篆书的整体书风与格调上看，还是温厚绝俗的。见吴氏大篆七言联“望月怀人书简密，长歌对酒墨花新”。著有《说文古籀补》、《字说》、《愙斋集古录》、《恒轩所见

所藏吉金录》等，篆书有《说文部首》等。

吴昌硕（公元1844—1927年），初名俊，又名俊卿，字昌硕，亦署仓硕、苍石，号缶庐、苦铁、大聋等，70岁后以字行，浙江安吉县人。寓居苏州、上海。53岁时曾保举任安东县（今涟水）知县五十余日，为从事书画篆刻创作而辞去官职。为清末民初一位集大成之人，形成流派，影响深远。光绪三十年（公元1904年），书法篆刻家丁辅之等人发起成立"西泠印社"，公推吴昌硕为首任社长。吴氏篆书以石鼓、琅琊书体笔意为根基，陶融《散氏盘》、《毛公鼎》、《秦诏版》等金石文字而出新意。所作篆书用笔沉着遒劲，气息深厚，用墨变化丰富又统一，笔墨富有金石气息。结字多为左右上下参差取势，将方正疏朗的石鼓掺入琅琊体势，写成长方形、上紧下松、左低右高、峻伟茂密的吴氏石鼓风格。其书气势开张，意态跌宕，厚重飘逸，行款布局错落贯气，出恣逸于奇崛之中，得凝重于灵变之内，书风峻雄苍拙，戛戛独造。晚年更入化境，得苍拙老辣，生之外熟之境。在篆书流派史上，能发扬光大集大成者，吴昌硕当推首位。见吴氏篆书四言联"天帱地载，山高水长"。著有《吴昌硕作品集》等。

黄士陵（公元1849—1908年），字牧甫，号倦叟，晚年别署黟山人，安徽黟县人。精小学，通六书，善绘画，工四体书，擅长魏碑、篆书，尤精篆刻。篆书融会周金、汉石、秦篆于一体而出新意，用笔劲健厚重，笔画曲转方中寓圆，书风宽厚茂雅，貌呆神逸，自成一体。作品有《黄牧甫印存》等。

李瑞清（公元1867—1920年），字仲麟，号梅庵，入民国署号清道人。江西临川人，光绪乙未进士。入翰林，任南京两江优级师范监督。善诗文，工各体书，尤精大篆，以籀篆之笔写北碑，自成一体，擘窠大字，尤为磅礴有力。所作大篆，结字舒朗宽博，运笔上下提按，左右向背、疾徐变化运用自然得势，笔力含蓄于蜿蜒微曲的笔画线条里，有铜铸线条之形质和"屋漏痕"之妙韵。

当时善作篆书的书法名家还有沈曾植(寐叟)、曾熙（农髯）等家。

清代金石学研究成果有孙诒让《古籀拾遗》等，文字学研究成果有段玉裁《说文解字注》等。本书后所附《中国篆书史年表》中有对各时期篆书作品、字书、论著与篆书家、理论家等的著录。



天帱地载　山高水长

吴昌硕　篆书四言联

第十三节　近现代篆书

近现代篆书家的创造，虽不能超越前人的成就，但也取得了一定的成绩，较突出的有齐白石、萧蜕庵、黄宾虹、罗振玉、丁世峄、赵叔孺、章炳麟、王福庵、董作宾、王个簃、钱瘦铁、陆维钊、诸乐三、来楚生等家。

齐白石（公元1863—1957年），原名纯芝，后更名璜，字渭，号白石，齐大等，约七十岁后，以号白石名世。湖南湘潭人，近代著名诗、书、画、篆刻大家。白石篆书融会《三公山碑》、《天发神谶碑》、秦诏版权量、秦《琅琊刻石》等，改易减省为较易识别的简体篆，并适当掺用隶法，以行笔尚方、纵横平直、对比鲜明、促上舒下、字取纵势等为特征，从而造就了自己朴野刚毅、雄肆淋漓的篆书个性。当然，在齐白石的众多篆书作品中，也有篆法讹误，或偏旁组合成字不够协调，或某一字结字的圆转、方折处处理不够自然，或整篇篆字风格不够统一等不足之处，这些不完善之处，说明了艺术创新的艰辛，也说明了人与人所处的时代有局限性。这些情况与清代邓石如对篆书的创造所遇到的情况相似。篆书五言联“漏曳造化秘，夺取鬼神功”为齐白石篆书代表作。

萧蜕庵（公元1863—1958年），名萧蜕，字蜕庵，以字行，江苏常熟人。通小学，工四体书，尤精小篆。篆书取法秦、汉刻石而出新意，用笔圆浑遒劲，书风典雅圆劲。篆书八言联“可语唯韩陵一片石，何处有蓬岛三神山”为萧蜕庵的小篆代表作。可见不及秦汉刻石古厚峻拔。

黄宾虹（公元1865—1955年），原名质，字朴存，号宾虹，以号行，安徽歙县人，诗、书、画、印四美俱全，尤精山水，善作大篆。所作大篆，结字古拙朴丽，字形取纵势，用笔灵变顿挫，笔画线条犹如不枯老藤。善用宿墨作篆，笔画线条遒劲却轻松灵动得势，篆书七言联“心肠铁石梅知己，肌骨冰霜竹可人”为黄宾虹大篆精品。

罗振玉（公元1865—1940年），字叔蕴、叔言，号雪堂、贞松，浙江上虞人。是近代卓有成就的古文字学家和篆书家。他早在1906年前后，从数万个甲骨刻辞中考证出安阳为殷代后期首都所在地，开甲骨文识字之始。也是第一个致力于书写甲骨文的书法家。他还直接临摹古器物上的金文大篆。大篆作品浑劲遒圆，甲骨书法掺用提笔中含的小篆笔法即起笔时或藏锋逆起，或顺向露锋内含起笔，落笔按实，立刻提笔，中锋运笔，收笔时轻驻平出提收，笔画曲转处多用方折，间施转笔，转折配合协调随意，用墨变化统一又自然，从而形成坚劲而清雅的笔画线条美质。结字工致雅丽，书风古雅清俊。但与殷商甲骨契刻相比，天趣不及，缺之结字与布局的顾盼之情和甲骨书风的朴拙刚毅之韵。这些不足之处，与书法家的学养造化有关，与该学科形成的年龄有关。参见他的甲骨文七言联：“明月初上乐今夕，旧雨不来追昔游”。

1921年罗氏用考释的数百个甲骨文字集编楹联成书出版《集殷墟文字楹帖》。他的甲骨学著作甚丰，有《殷墟书契前编》、《殷墟书契菁华》、《三代吉金文存》等。

丁世峄（公元1870—1930年），字佛言，山东黄县人。精鉴别，工篆刻，善籀篆。所作大篆结字圆丽俊秀、用笔圆婉朴厚，用墨湿渴变化统一，书风古雅圆厚，但也不及金文《毛公鼎》的天然圆浑之致。

著有《说文古籀补补》。





漏曳造化秘 夺取鬼神功

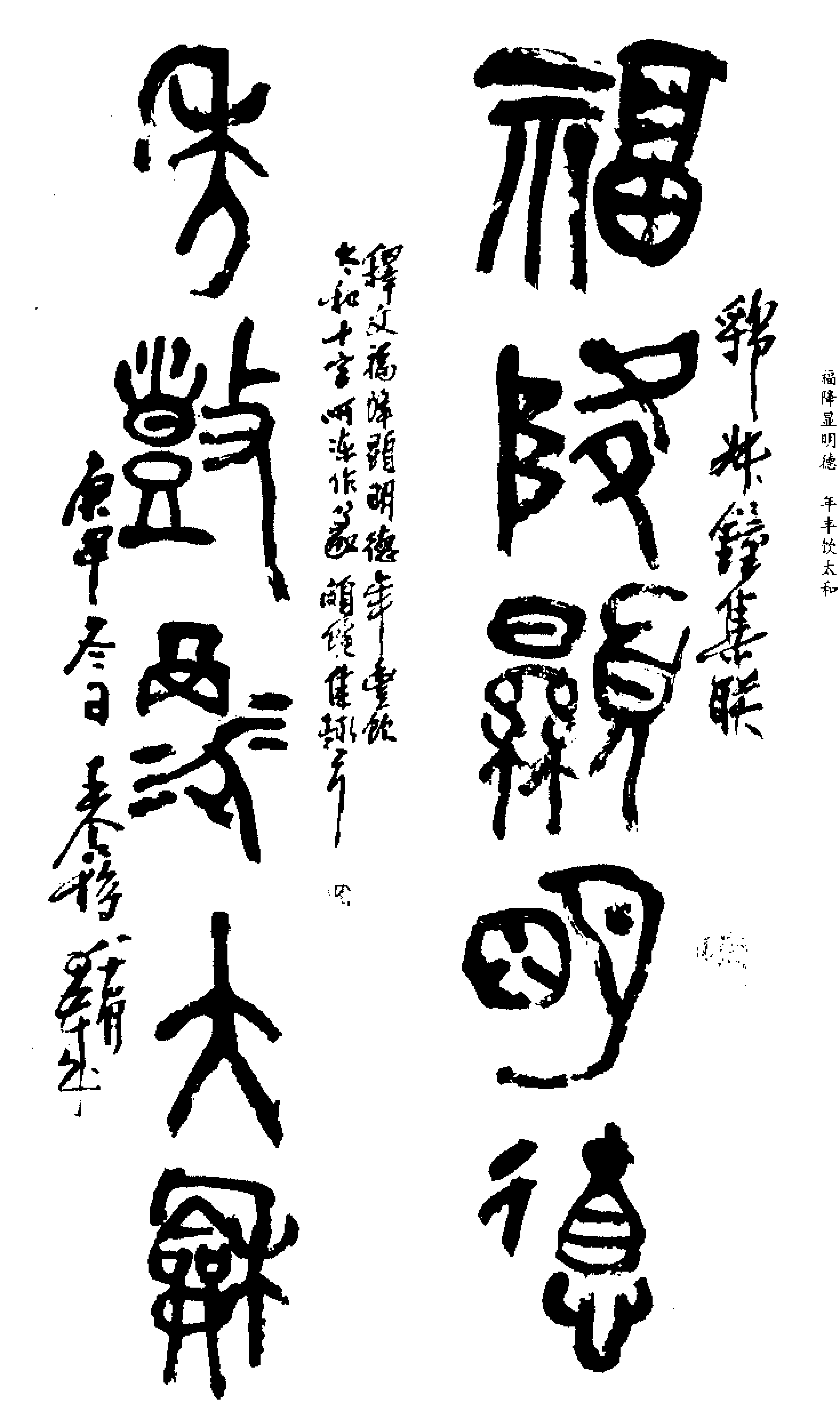
齐白石 篆书五言联

心肠铁石梅知己　肌骨冰霜竹可人

释文心腸鐵石梅知己肌骨冰霜竹可人

癸巳之春賓虹年九十集古文字并書

黄宾虹　篆书七言联



福降显明德　年丰饮太和

王个簃　篆书五言联



萧蜕庵 篆书八言联　　罗振玉 甲骨文八言联　　赵叔孺 篆书六言联

赵叔孺（公元1874—1945年），原名润祥，后易名时棡，字叔孺，以字行。浙江鄞县人。善绘画，通金石文字考据，工各体书，尤精篆刻、篆、隶。赵氏所作大小篆，师法周金秦石、邓石如、赵之谦等家篆体而有己意，结字流丽，用笔遒劲，书风工致流丽，但缺天趣。见赵氏篆书六言联“能文遂师司马，敬事敢效史鱼”。编著有《汉印分韵补》、《古印文字韵林》等。

章炳麟(公元1867—1936年)，字枚叔，后改太炎，浙江余杭人。精通古音韵文字学，擅长行书、篆书。所作小篆结字不呈修长体势，用笔劲朴率逸，书风朴茂平实，但结字有局促不雅之失。见章氏小篆七言联:“落花游丝白日静，鸣鸠乳燕青春深”。作有篆书《千字文》，著有《古文尚书拾遗》等。

王福庵（公元1879—1960年），原名寿祺，后更名禔，字维季，号福庵，以号行。25岁时与叶铭、丁仁、吴隐共创西泠印社于杭州西湖孤山。福庵工各体书，尤工篆、隶，所作小篆，结字工整端严，用笔劲圆朴正，书风工雅秀劲，自成家数。见王氏篆书八言联:“杨柳烟浓荼蘼径软，梧桐雨细荷芰风清”。作有《王福庵书说文部目》，著有《说文部首检异》、《麋砚斋作篆通假》等。

董作宾（公元1895—1963年），号彦堂。董氏的最大贡献是对甲骨文作了断代，即根据卜辞的“贞人”等所属时代而把甲骨文分为五个时期，并指出各个时期甲骨文的书风特征。同时也是一位甲骨文书法家，所书甲骨文，用笔虽仿契刻之意，但并不硬摹契刻刀迹的纤细尖



王福庵　篆书八言联

钱瘦铁　篆书四言联

硬，而是运用笔墨的特性，写得清润朗健，有骨有肉。结字严整峻峭，书风婉丽舒朗，但缺乏劲利峭拔、纵横自然的甲骨书风。著有《小屯殷墟文字甲编》等。

王个簃(公元1896—1988年)，名贤，字启之，号个簃。以号行，江苏海门人。为诗、书、画、篆刻大家，尤精篆书、篆刻。被吴昌硕聘为家庭教师，得吴氏晚年之神髓。篆书师法吴昌硕，直追钟鼎彝器、石鼓、秦汉刻石等金石文字。融会贯通，自成家数。所作大小篆、汉篆，用笔凝练遒劲，生涩拙朴，用墨变化丰富又统一，笔墨线条富有金石气息，结字朴拙俊逸，天真自然。书风雄健隽逸，直从篆法演印法通画法，冶诗、书、画、印于一炉。篆书五言联“福降显明德，年丰饮太和”为其81岁所作大篆墨迹，结字肆逸瑰丽而又拙朴天成，用笔拙涩苍肆而逸韵自如，用墨变化丰富又统一，笔画线条有屋漏痕、虫蛀木、铁凝锈之美，富有浓郁的金石气息，书风雄奇肆逸。著有《霜荼阁诗抄》、《王个簃随想录》等。

钱瘦铁(公元1897—1967年)，名厓，字叔厓。擅长国画，工各体书，尤精篆书。篆书取法斯篆、阳冰篆、石鼓文掺以行草笔意，从铁线篆一路化出。用笔遒劲纤逸，笔画线条瘦劲圆活，书风萧疏秀逸，但略有纤弱枯瘦之失。见钱氏篆书四言联“奋发图强，自力更生。”著

扶桑正是秋光好　枫叶如丹照嫩寒
却折垂杨送归客　必随东梓忆华年

陆维钊　篆书轴

唐花馈岁乐元日　美酒延宾叙大年

诸乐三　甲骨文七言联

有《瘦铁印存》四卷等。

陆维钊(公元1899—1980年)，原名子平，字微昭，晚年自署劭翁。浙江省平湖县新仓镇人。擅长山水、花鸟，工五体书，尤精篆、隶。所作篆书，自创一体，结字势横体欹，字形扁方，左右开张，笔势险劲，融入隶书一横独秀之波磔笔，及周秦汉魏金石文字中巧拙参差之奇趣，用笔雄肆，夸大收放，痛快沉着，真力弥满，并以行草笔意运而出之，从而形成奇趣横生、巧拙参差、雄恣开张的篆书风貌，被称为“蜾扁篆体”，戛戛独造。见陆氏所作篆书轴“扶桑正是秋光好，枫叶如丹照嫩寒，却折垂杨送归客，必随东梓忆华年”。

诸乐三（公元1902—1984年），原名文宣，字乐三，号希斋，以字行。浙江安吉人。吴昌硕甥。为诗、书、画、篆刻名家，尤精篆书。所作大小篆能从金文、石鼓、秦汉刻石中化出，自出新意。所作甲骨文融入石鼓、琅琊笔意而出新意，书风雍容平和，内含筋骨，颇得传统书风中的中和美和闲雅美，有不激不厉、不呈才、不使气之美质。见诸氏甲骨文七言联“唐花馈岁乐元日，美酒延宾叙大年”。著有《希斋诗抄》、《诸乐三书画篆刻集》等。

来楚生（公元1903—1975年），原名稷勋，字楚生，号然犀，以字行。浙江萧山人。书、画、篆刻名家，尤精篆书、篆刻。篆书师法吴昌硕，直追琅琊、石鼓、金文，用笔劲逸灵动，线条有粗细对比和飘逸摆动的变化。著有《然犀室印学心印》等。

今人的草篆，在向传统学习的同时，努力冀图创格而取得了成绩。

第二章 篆字识辨

第一节 辨 篆

辨篆，是准确辨认篆体字的字形、字义和字音。辨认篆字是学习篆书、篆刻的基础和前提。辨篆，首先要了解各时期不同篆体字的特点，分辨各自表现在结字、用笔和书风等方面的异同点，以及某一字的意义、读音、结构规律及同一字的不同写法等。

历代篆体字，大致可分为：原始陶文、殷商甲骨文、两周金文、秦系籀文、石鼓文、六国古文、战国虫篆、鸟凤龙虫篆、简篆、帛篆、秦诏版权量、秦刻石、秦砖瓦、秦陶文、秦八体书、汉刻石、汉金刻、汉帛书、汉砖瓦、汉陶文、汉摹印篆、汉缪篆、汉鸟虫篆、汉货币篆、汉镜洗篆、隋至清官印叠篆、三国篆书、两晋至隋代篆书、唐篆、五代至明代篆书、清代篆书、近现代篆书等。可按本书第一章"篆书源流"的顺序对各时期特有的各种篆体字的结字、用笔、书风等特点作较准确具体的认识。还必须明了同源字、异体字、假借字、通假字、别体字与隶变字、篆变字的全部意义，以及它们之间字形结构的演变规律。深入研习东汉许慎《说文解字》中9353个小篆和清段玉裁《说文解字注》。清末沙青岩《说文大字典》也是一册值得一读的识篆字书，此书是根据许氏《说文解字》编辑的，改用楷体部首排列，各部首中的字按楷体笔画多少分列先后，便于查检，弥补了许书540部首排列查找不便的缺陷，收字也比许书为多，约一万一千余字，且该书篆体比许书更为匀称工整。为辨别楷、篆正误又附录了以元代应在的《篆法点画辨诀》为基础的《篆诀百韵歌》作为习篆入门的向导。还可参习下列的篆书字书：徐文镜编的《古籀汇编》、高明编的《古文字类编》、四川辞书出版社编辑出版的《秦汉魏晋篆隶字形表》、孙海波编的《甲骨文编》、徐中舒主编的《甲骨文字典》、容庚编的《金文编》和《金文续编》、罗福颐编的《古玺文编》、《汉印文字征》与《汉印文字征补遗》、方介堪编纂的《玺印文综》、上海古籍书店辑集出版的《汉印分韵合编》、日本师村妙石编的《篆刻字典》、日本北川博邦编的《清人篆隶字汇》等。这些字书都收有《说文》未收的不少篆体字，是取材体例较为谨严的字书。其他有关字书也可参考学习，如梁顾野王撰宋陈彭年等修定的《大广益会玉篇》、北宋张有编著的《复古篇》、清《康熙字典》等。

研习篆字，应遵循一个原则，即应弄通篆字源流及演进。明了《说文》、"六书"的造字之法，方可登堂入室，然后才能做到"正字"。所谓"正字"，就是正确地书写篆字，不写错讹之篆字。

华夏篆书艺术，源远流长而博大精深，迄今已有八千多年的历史。从贾湖甲骨刻符、半坡陶符、大汶口象形字至商殷甲骨文、两周金文、六国古文，经秦汉篆，降至魏晋迄今，几经衍进，各时期的篆体字都有着不同的特点。在这些篆字衍进的历史长河中，秦以前的篆字，是先民在长期的劳动生活中，根据需要以象形、指事等"六书"的造字原则逐渐创造发展并经约定俗成的，它有着较严格的规范，但还不够统一完善。从隶变至稍后的楷体，字形结构等

方面都有了很大的变革。后人有知其隶楷法不明篆法者，便以隶楷书的结体，逆臆作篆，或用隶楷体的偏旁拼凑篆字，流为讹错之字。如把申(申)写成申、畅(畅)写成畅、思(思)写成思、胃(胃)写成胃、钺(钺)写成钺等。而且在篆字的不断创造和发展过程中，还因古代时字数少，字形、字义还没有统一的规范，以及隶变、篆变、古今音韵、训诂的变化等，导致了同源字、异体字、假借字、通假字、别体字的出现。

一、同源字、异体字、假借字、通假字、别体字

1. 同源字

由于词义的引申，一个篆字，现已经发展成两个或两个以上的字，但篆字仍用原字。例如：

"张、涨、胀"楷体三字，篆体通用张(张)。

"夕、汐"楷体二字，篆体通用夕(夕)。

2. 异体字

指音、义相近或相同的两个或更多个的字，在任何情况下都可以互相代替。

由于汉字的构造特点是象形，这就使字的笔画增减有很大的余地，产生了一字多形的异体现象。许多意义相近的偏旁，在古人看来，没有区别意义的作用（用汉字形位学的观点看，这些偏旁都是同形位），所以在字形中换来换去不影响字义，就是说，不会因换了一个偏旁就变成另一个字。如："鳥、隹"，本来都是鸟类的象形字（鳥、隹），所以"鳥、隹"可以互换。在《说文解字》里，"鷄"是"雞"的异体字，"鵰"是"雕"的异体字。根据古文字学的研究成果，经常可互换的偏旁大约有十组：

"彳、止、辶、走、足"等，表示与脚的意义有关。

"口、言、音、欠"等，与口腔的意义有关。

"人、女"等，与人体外形的意义有关。

"鼎、鬲、皿、缶"等，与器皿的意义有关。

"鸟、隹"，与鸟类的意义有关。

"月"（即肉，不是月亮的月）、"骨"、"血"等，与人体内部有关。

"土、山、阜"（阝在左）、"邑"（阝在右）、"自、广"等，与土石建筑物的意义有关。

"禾、米、黍"等，与庄稼的意义有关。

"巾、衣、革、系"等，与衣物有关。

"毛、髟"等，与毛发有关。

这些偏旁在同组内的互换，形成了不少异体字。

在形声字中，还有表示读音的声符。只要偏旁的读音相同或相近（双声，叠韵），就有可能互换为同一个形声字的声符，如《说文解字》里"喟"的异体字是"喟"，"松"的异体字是"松"。这就是说，"胃"与"贵"、"公"与"容"的读音，在古代相同或相通。还有"泳(泳)"是"咏(咏)"、"灋"是"法（法）"的异体字、"俯（俯）"是"俛(俛)"与"頫(頫)"的异体字、"盌(盌)"是"甇"与"碗(碗)"的异体字。这样，又产生了一批异体字。

有的形声字，干脆连意符和声符都换掉，如《说文解字》中"稃"的异体字是"粉"，这是因为"禾"与"米"在意义上相通可换，"孚"同"付"的读音又相同可换。又如"迹"的异体字"蹟"，是因为"辶"与"足"意义相同可换，"亦"与"责"音同也可换。

象形字的声符、意符位置组合是多种多样的。而同样的声符，同样的意符，以不同的位

置组合出现，又形成了一类异体字，如“鹅”的异体字有“鵞、鵝”；“花”的异体字有“苍”，异体字的形成还有一些不规则的情况。

3. 假借字

古代有些事物已经产生了，但没有文字可用于记录，也就是说有音无字，便借用现成文字中语音相同或相近的字代替作一个新字用。例如“[illegible](然)”字，本是“烧”的意思，后来被借来表示“然而”之“然”的意义用，原意消失，就再造出新字“燃”表示“烧”的意思。“[illegible](求)”字，本指皮衣，被借来表示“请求”之“求”的意思，后另造新字“裘”来表示原意。古代虚字（虚词）的构字法中，普遍运用假借的办法。是因为虚字本身不需要表示意义，所以很难用象形、指事、会意等方法来造字，如“焉（[illegible]）”字，《说文解字》说它原来是一种鸟的象形字，被借为语气助词“焉”字用。又如“而（[illegible]）”字，《说文解字》说它原来是颊毛的象形字，被借为“而且”的“而”字用。

有一类古代表示天干地支的字，也用“假借”的办法获得的，如“酉（[illegible]）”字，原来是酒坛的象形字，是“酒”字的初文，也被借用了。

还有一种假借字是被借用后本字字义仍然存在，原来的字增加了新义，又不再造新字，假借前后二字的意义并存。例如“[illegible](泉)”字，原为“泉水”的“泉”字，借用为货币之称谓，与本意“泉水”并存。“[illegible](会)”字，本意为“会合”，被借为会不会的“会”字用，二字意义并存。“[illegible](才)”字，本意为“草木初生”之“[illegible]”，被借为人才之“才”用，二意并存。篆体字无“腰”字，便用“要（[illegible]）”字作“腰、要”二字用。篆体字无“沉”字，便用“沈（[illegible]）”字同作“沉、沈”二字用。

假借字的特点是：本无其字，长期借用，用后不还。

4. 通假字

是本来各有其字，临时借用同音或近音字，用后归还，字形不与原字义脱离，原字义无需另用新字形。这是通假字与假借字的不同特点。例如：《战国策·楚策》中的“俛啄蚊虻”和“俯噣白粒”，“噣”是“啄”的通假字，“噣”的本义是鸟喙（鸟嘴上硬的部分），“啄”是鸟食，各有字形，各有字义，相互独立，只是因语音相同，临时换用一下(俗称“别字”或称“通借字”)，以后“噣”仍是鸟喙，“啄”仍是鸟食，并不因通假而改变。又如：“已”是“以”的通假字、“惠”是“慧”的通假字、“知”是“智”的通假字、“大”是“太”的通假字等。在前人的书法作品中，常遇见通假字，应明了哪一个字是通假字的原字，并要明了它的字义，才不至于造成识辨篆字的困难。

5. 别体字

指可以用偏旁部首拼组的篆字，和用特殊偏旁部首组成的篆字。了解造字源流，便能识辨篆字。例如：“[illegible](颿—帆)”、“[illegible](歓—饮)”等。

上述的同源字、异体字、假借字、通假字、别体字，常用的不过几百个，学习篆书，必须逐字辨清记牢。可通过反复读写本章隶变、篆变、小篆识辨的字和《篆法点画辨诀》帮助入门。然后深入研习《说文解字》之类的字书，由标及本，方能登堂入室。

二、各体篆字特征

篆体字识辨，就是准确地辨识各种篆体字的结字、用笔、书风等特点。这对于初习篆者是必须掌握的一个环节。大篆包括的主要篆体有甲骨文、金文、六国古文、秦系籀文。小篆

包括有秦小篆、汉篆及汉以后的篆书等。大小篆的识辨，主要是辨识其字形结构、用笔、行款、布局、章法书风等方面的特征。

1. 甲骨文的特征

结字特点：甲骨文多作图画象形结字，字的外形因字而异，字的大小不一，结构字形明朗质朴，例如："𩵋(鱼)"、"𠂌(牛)"、"𪚦(龟)"字等，富有文字符号化的特点。形声字、会意字的结字也以图画象形作为基础，例如："𣥠(步)"字，两只脚一前一后，表示"步行"之"步"。字体结构没有定型化，异体字多，例如："𦍌(羊)"字，就有多种写法，即"𦍌、𦍌、𦍌"等。有些字的偏旁可以换。例如：莫（暮）——𦱤、𦱤。有些字可以反写、斜写、合写，例如："𢀓(子)"字，反写成"𢀓"，斜写成"𢀓"；"二邑"二字，合写成"𨙨"。合写惯称合文。

用笔特点：甲骨文用笔纤挺劲朴，多为单线，时露锋芒，多直少曲，笔画曲转处多为重新起笔，方折笔多于转笔、少有轻重顿挫之笔法。

行款布局特点：甲骨文的行距较字距宽舒，竖行行款长短参差，似乎漫不经心，多为竖有行横无列。字的大小自然参差错落，贯气成章而不整齐。行文程式不统一，有从左往右从上到下写法的，有从右往左从上到下写法的，有将这两种行文程式混合在同一件甲骨文作品中的，造成识读的困难。

书风特点：由于甲骨文是用刻刀刻成的，所以书风独特，具纤劲清俊、朴拙自然、劲率天成之致。

2. 金文的特征

金文是在甲骨文的基础上发展起来的，是经过精心创作书写后翻铸在青铜器上的，所以金文与甲骨文有异同之处。

结字特点：金文虽然有不少字的字形结构与甲骨文相似，但字的象形意味逐渐减少，字形结构较甲骨文简单而不随意，异体字也较少。金文发展到西周中晚期，结字雍容圆丽，符号化程度提高。

用笔特点：笔画线条比甲骨文成倍变粗，转折处过渡圆浑，不带棱角。早期金文兼施肥笔、波捺笔。西周中晚期金文笔法匀圆浑厚，运笔遒劲圆活，书写水平较高。

行款布局特点：多匠心安排，尤其是西周中后期金文字形较规整，并作大小字统一布白，行款齐整、章法齐平的处理。

书风特点：西周后期金文书风圆厚浑茂，被后来的秦系籀文所继承。

3. 六国古文的特征

战国时期，诸侯各霸一方，文字出现了因地域不同而书风相异的特点。诸侯国中的齐、楚、燕、韩、赵、魏六个强国的文字变异西周金文大篆的传统写法，被称为"六国古文"，亦称"古文"(秦系籀文仍继承西周金文大篆的传统而且继续发展)。现能见到的古文资料有：汉武帝时从孔子住宅的夹壁中发现的经书;东汉许慎编撰的《说文解字》中收录的古文;三国魏正始二年刻的《正始石经》中的古文部分；近代出土的竹简、缯书、帛书、陶器、兵器、印章上的古文文字，如《信阳楚简》、《仰天湖楚简》、《鄂君启节铭》、《子弹库楚帛书》等古文资料最为宝贵。

结字特点：结字宽博圆活，呈横向开张之势，一改春秋以来篆书结字多以纵向取势，严谨端庄之风气，在方圆法的变化中开辟新径。有的篆字省略文字的偏旁，或用简化的偏旁代替繁复的偏旁，流行简化字篆体。例如：

省略偏旁的有：𣑼(梁，写成𣑼)、𦮃(楚，写成𦮃)。

简化偏旁代替繁复偏旁的有：[illegible]（郸，写成邾）。

简化篆体字的有：[illegible]（马，只作马头象形）、[illegible]（吴，“口”上的横画与“大”字横画共用）。

文字异形严重，即便是在同一诸侯国中有些字的写法也不相同。例如：“马”字，齐国写成“[illegible]”，楚国写成“[illegible]”，燕国写成“[illegible]”，韩国写成“[illegible]”，赵国写成“[illegible]”、魏国写成“[illegible]”。

用笔特点：古文用笔与甲骨文、金文有很大差异。因为六国古文的竹简、帛布、缯书是用有弹性的毛笔书写而成的，其用笔是以中锋侧笔之势运而出之，笔势圆润灵捷，笔画曲转处不同于西周金文之圆转法，其曲转率意自然而又形态多样，别具一格，起笔不拘藏露之法，收笔自如沉稳，多为露锋，点画之间俯仰多姿，呼应自然。

行款布局特点：行款竖行字距宽舒而行气贯穿。

书风特点：书风宽博圆逸，拙朴憨厚。

4. 秦系籀文的特征

秦系籀文是继承西周晚期金文大篆的传统而发展得更为端庄方正的篆体。籀文，传即周宣王太史籀教授儿童讽诵的识字课本《史籀篇》，凡九千余字，原书早已佚传。其书体与《石鼓文》、《诅楚文》、《秦公簋》等类似。它的上承下启的书体有：《虢季子白盘》、《秦公钟》与《商鞅方升》等。

结字特点：秦系籀文比西周晚期金文大篆的成熟篆体更加方整茂密，端庄舒朗，结字中的象形意味、肥笔、波捺笔已经消失，是完全由线条组成的符号结构，是一种新篆体，字体已经接近后来的秦小篆。

用笔特点：籀文用笔浑劲圆厚，笔画曲转处方中寓圆。

行款布局特点：行款舒朗，布白均匀，行气贯通，章法齐整。

书风特点：书风雍容和穆，端庄雅重，雄浑古朴。

5. 秦小篆的特征

秦始皇二十六年实行“书同文字”，禁绝各国异文，以秦系籀文的规范再加省简改易而制定秦小篆。

结字特点：小篆在对结字的定型、偏旁位置的固定、偏旁结构不能更换或增减等方面的规范，是中国文字发展史上首次有成效的统一规范。其字形结构呈纵势长方形，长为正方形的一又三分之一的长；宽为正方形宽的长方圆体字。结字的下部或上部三分之一的部分为笔画的伸展部分。结字的象形意味消失，以对称平衡见长，笔画的分布于对称中求变化，字体富有装饰美。

用笔特点：用笔藏锋逆入，中锋提笔，圆起圆收，笔画曲转处圆活流畅，没有外拓笔锋的出现，笔画线条遒劲丰腴，雅重匀圆。

行款布局特点：行款竖有行，横有列，行气贯穿布白宽舒均匀，章法谨严规整。

书风特点：书风秀丽端庄，雍容浑穆，爽朗清俊，富有装饰美。

6. 汉篆的特征

汉篆继承发展秦小篆各派书风而更为绚丽多姿，风格纷呈，在汉篆的多种风格中，以端庄雅重，茂密浑劲一派书风较有代表性。汉篆可归入小篆的范畴，参见本书“篆书源流”中“汉代篆书”部分。

结字特点：结字宽博雅重，方劲端庄、方中寓圆。字体的偏旁结构出现减省笔画、增加笔画、移动偏旁位置等变化，尤其在汉印文字中表现得更为突出，多样而统一。

用笔特点：用笔浑厚朴茂，方中寓圆，灵动遒劲。

行款布局特点：多为严谨而灵通，多样又有规则。

书风特点：汉篆书风纷呈，以端庄雅重、茂密浑劲一派为代表，与汉印文字的古拙浑厚、庄重典雅风格同构。

对上述各种篆体的认识，可参阅本书“篆书源流”章中对各种篆字的介绍。

7. 秦篆隶变字特征

文字衍进，是沿着约繁趋简的方向变化发展的，特别是由秦小篆至隶书之间的变化，在书法史上，是一次较为明显的变革。原来随体诘诎的篆字形体和圆匀环转的线条，被有点、撇、捺、钩、平直方折的隶书所取代，字形结体多由繁变简，笔画由曲变直，笔画始转处由转笔变折笔。即是秦篆隶变摧毁篆引曲线的变革，篆、隶之间，在笔画和结字上产生了很多的根本性的变异，所以有“隶变”一说。

第二节　隶　变

一、有关隶变的记载

隶变，指汉字从篆书演化为隶书在字形结构上产生的变化。现所得知，历史上提到隶变的有四处：

晋卫恒《四体书势》云：“程邈于云阳狱中改大篆，少者增益，多者损减，方者使圆，圆者使方。”卫恒只提到程邈改大篆为隶书所用的增加、减省两种变化方法，及“方者使圆，圆者使方”之法，隶变中的其他方法均没有提到。且对所提的两种方法也没有注明意义；

清倪涛《六艺之一录・明徐渭论隶变》：“字有隶变，古者如省‘鬃’为‘凿’，又以‘逮’代‘鬃’皆是。他如‘陋’作‘陑’、‘匣’作‘迪’、‘匹’作‘迟’、‘匝’作‘迊’，亦从此类。”所提到的隶变有减省之变和假借字、异体字，其他的隶变之法均没提到，也没有注明含义。

清桂馥云：作隶不明篆体，则不能知变通之意；不多见碑版，则不能知其增减、假借之意；隶之初变乎篆也，尚近于篆，既而一变再变，若耳孙之于鼻祖矣。”桂馥提到“不多见碑版，则不能知其增减、假借之意。”指出要明了篆隶演变的增、减之变和假借之法，必须从古代字形的实物资料——碑版中去求得。也没有提到隶变的其他方法和注明其意义。

郭忠恕云：“卫梦本作卫寐，是谓隶省。前宁之字，本作歬寍，是谓隶加。词朗之字，本作詈朖，是谓隶行。寒无之字，本作[illegible]，是谓隶变。”郭忠恕这里提到了隶变中的减省之变、增加之变、移位之变，并将移位之变说为“隶行”，且误将“隶定”作“隶变”。所谓隶定，是将篆书的结构用隶书平直的笔画写出来，而不加简省的做法。孔颖达正义：“就古文体而从隶定之，故曰‘隶古’，以虽隶而犹古也。”上述“古文”指战国六国时所用的篆书，“隶古”指隶定之字。后世亦以楷书的笔画写篆书的结字为“隶定”。郭氏所述的：“寒无之字，本作[illegible]”，就是“隶定”之法，而不是“隶变”之法。也不曾提到隶变的混同之变、异化之变。同样没有阐述它们的意义。

二、隶变之法

隶变，就是变其笔画平直易写，主要是结体上的变化。结体的变化大致可归纳为减省之

变、增加之变、移位之变、混同之变、异化之变。现简述如下：

1. 减省之变

将篆书里笔画和偏旁繁复的字省略、简化为隶书里笔画比较简单的字，称为减省之变。例如：

（雷）隶变省二"田"　　（星）隶变省二"日"
（霍）隶变省"隹"　　（烽）隶变省"辵"
（苔）隶变省"水"　　（畺）隶变省"弓"
（耘）隶变省"艹"　　（智）隶变省"亐"
（旺）隶变省"彳"　　（杯）隶普省"口"
（蛷）隶变省"虫"　　（屈）隶变省"毛"
（磨）隶变省"非"　　（驶）隶变省"一"
（岛）隶变省"匕"　　（豪）隶变省"口"
（焚）隶变省"爻"　　（井）隶变省"·"

2. 增加之变

将篆书里笔画和偏旁简单的字增加为隶书里笔画和偏旁比较繁复的字，称为增加之变。例如：

（寂）隶变加"又"　　（俑）隶变加"力"
（潮）隶变加"月"　　（浒）隶变加"言"
（潆）隶变加"竹"　　（撼）隶变加"心"
（掛）隶变加"卜"　　（掬）隶变加"扌"
（菓）隶变加"艹"　　（额）隶变加"亠"
（菽）隶变加"艹"加"又"　　（锄）隶变加"力"
（蔴）隶变加"艹"　　（矿）隶变加"广"

3. 移位之变

将篆书里的偏旁位置移动方位而成隶书里的字，称为移位之变。

移位之变大致可分有：由左移右、由左移上、由上移左、由左移下、由右移下、由右移上、由下移左、由下移右、由右移中、由中移下、其他移位等种。例如：

由左移右：

（秋）、（和）、（翅）、（豁）

由左移上：

（署）、（界）、（晃）

由上移左：

（印）、（峰）、（魂）

由左移下：

（槃）、（蟹）

由右移下：

（勇）

由右移上：

（鶩）

由下移左：

（稿）、（词）、（裙）

由下移右:

（群）

由右移中:

（弼）

由中移下:

（警）

其他移位:

（染）、（照）

4. 混同之变

将篆书原是几个不同形体的偏旁混同成隶书的同一形体的偏旁，称为混同之变。

例如:

（奉）、（奏）、（春）、（秦）

（泰）、（文）、（市）、（方）

（言）、（交）、（永）、（主）

5. 异化之变

将篆书里同一形体的偏旁异化成隶书的几个不同形体的偏旁，称为异化之变。

例如:

（光）、（赤）、（炙）、（烈）

（炼）、（尉）、（弄）、（奂）

第三节　隶　定

隶定是用隶书平直方折的笔画来写篆书结构，而不简省笔画，但字形体势略有变异。

如“晋”字，篆书作“”，隶变作“”，隶定作“”。如“春”字，篆书作“”，隶变作“”，隶定作“”。汉孔安国《尚书·序》云:“科斗书废已久，时人无有识者，以所闻伏生之书考论文义，定其可知者，为隶古定，更以竹简写之。”孔颖达正义:“就古文体而从隶定之，故曰:‘隶古’，以虽隶而犹古也。”上述“古文”指篆书，“隶古”指隶定文字，指“秦隶”书体。参见本书“秦八体书”之“秦隶”。后世又将以楷书的笔画写篆书的结构称为“隶定”。

第四节　篆　变

篆变指汉字从甲骨文、金文、六国古文、秦系籀文的演变，并进而演变为秦小篆而产生的变化。

篆变主要有改易之变、减省之变、增加之变、两种篆变相结合之变。篆变的字在形体上、结构上都有较明显的变化。篆变的字字数不多，但是必须明了它的变化根据。

1. 改易之变

就是改变大篆中一些奇特的字体和难写的字形，使之成为结字定型易写、偏旁位置固定、偏旁结构不能更换或增减的统一规范的标准小篆字体。例如：

"子"籀文写成，经改易之变，小篆写成

"马"籀文写成，经改易之变，小篆写成

2. 减省之变

将大篆里笔画和偏旁繁复的字省略、简化为小篆里笔画比较简单的字。例如：

"宜"籀文写成 经减省之变，小篆写成

"败"籀文写成 经减省之变，小篆写成

"地"籀文写成 经减省之变，小篆写成

"登"籀文写成 经减省之变，小篆写成

"秋"籀文写成 经减省之变，小篆写成

"车"籀文写成 经减省之变，小篆写成 車

3. 增加之变

与隶变中增加之变同义。例如：

""籀文写成，经增加之变，小篆写成

4. 结合之变

指两种篆变相结合的变。例如：

"悟"籀文写成，经移位之变结合减省之变，小篆写成。还有下列篆变字：

(频)，从页从涉。涉，本作，篆变将横于二步之中

(益)，从水从皿。水，本作，篆变将横于皿字之上

(爱)，从心声。，本作，篆变作

(丧)，从哭从亡。哭，本作，篆变作

(韦)，韦的繁体字从舛从口。舛本作，篆变作

(黄)，从田从。，本作，篆变作

(开)，象二干对称上平。干，本作，篆变，作成

(爰)，从从于。于，本作，篆变，作成

(胖)，，从，本作，篆变作成

(凡)，从二。二偶也，从。，古文及字，篆变，凡字作成

(袖)，从衣采声。采本作，篆变，袖字作成

(患)，从心，上毌吅。吅，本作，篆变，作成

(染)，从水杂。杂，古文簋，本作，篆变，作成

(革)，古文作，篆变，作成革

第五节　小篆识辨

识辨之法，应从小篆入手，小篆是篆书的定型统一字体，识辨甲骨、金文、古文、籀文等篆字，都可用小篆来进行推比。所以，识辨篆字应从小篆难识字入手。识辨阶段，必须逐字辨清记熟，经过一段时间后，便可掌握一大半。识辨小篆有如下几种方法，即识辨：楷首同篆首异之字、楷足同篆足异之字、楷旁同篆旁异之字、楷形似篆形异之字、楷形异篆形似

之字、楷篆类似易混之字等，还可采用其他方法，详见元应在《篆法点画辨诀》。现列举如下：

1. 楷首同，篆首异之字：

文市方言交主

兼井前首美益酋

要贾票

奉奏春秦泰

表素责青

康应鹿

2. 楷足同，篆足异之字：

未耒朱

丧辰畏展

臽舀

矢失夫天

普替

羔熊鱼燕

3. 楷旁同，篆旁异之字：

刲封

弘私

启致

役没

4. 楷形似，篆形异之字：

勺匀句

戊戌戍戎戒

寒塞

壹壶壸

朋明

刀力

再冉

爪瓜

重熏

饮饭

5. 楷形异，篆形似之字：

曰甘

疋足

幻予

王玉

印抑

旬军

6. 楷篆类似易混之字：

白臼

夹来

戊戌

支攴

第六节 篆法辨诀

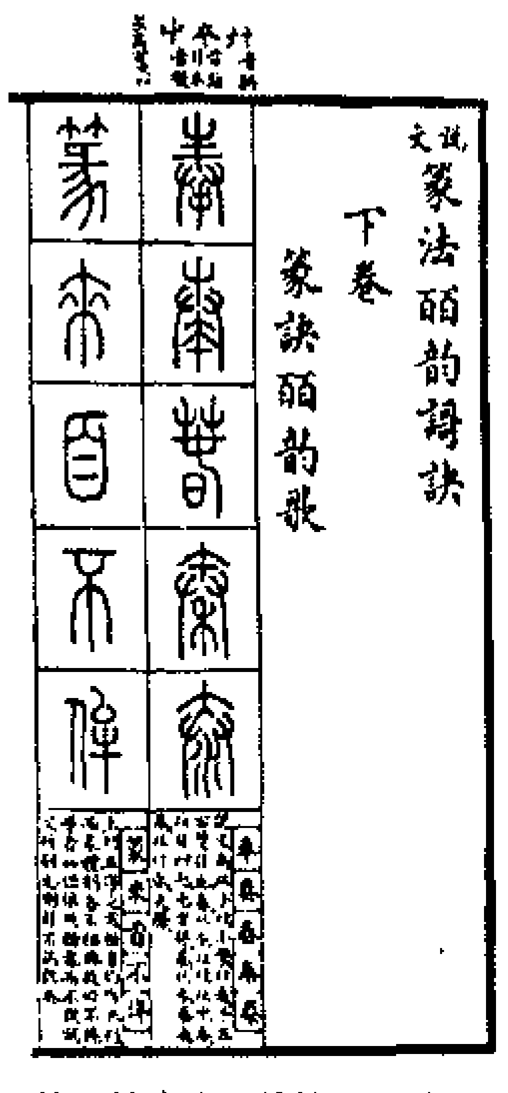
元代应在编撰的《篆法点画辨诀》一卷，针对知楷法而不明篆法，用楷体偏旁随意拼凑篆字，或用楷字形体臆造篆字的错误方法，选择一批楷字的基本形体、偏旁与小篆形体相类的字，对它们进行对比、剖析、分类，以七言歌诀形式阐述楷、篆在形体和偏旁上的差异，指出这些楷字在小篆中的正确写法，以辨别楷、篆正误，防止臆造篆字。由于此歌诀通俗明了，具有学术价值，所以广为传播。清代沙青岩所辑《说文大字典》中五言律《篆诀百韵歌》，就是在应在《篆法点画辨诀》的基础上改编而成的。继后，还有不少的著述引用和删节了元代应在的《篆法点画辨诀》而改名刊行。

《篆法点画辨诀》列举的文词所涉及的篆字，有前面所述的异体字、假借字与隶变字、篆变字等。《篆法点画辨诀》对初学者颇有帮助，不足的是它只涉及小篆文字中约七分之一的部分，故习篆者应进一步深究东汉许慎《说文解字》中九千余个小篆，以及梁顾野王撰、宋陈彭年等修订的《大广益会玉篇》，北宋张有的《复古篇》，清段玉裁的《说文解字注》、沙青岩

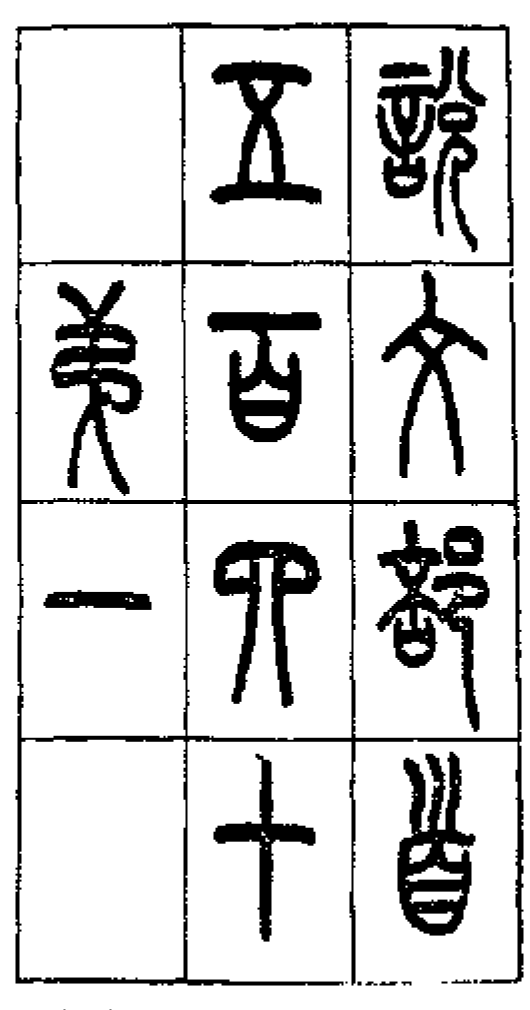
的《说文大字典》，增篆《康熙字典》和一些优秀的字书如清吴大澂的《说文古籀补》、徐文镜的《古籀汇编》、容庚的《金文编》和《金文续编》、罗福颐的《古玺文编》和《汉印文字征》、高明的《古文字类编》和《中国古文字学通论》、四川辞书出版社编辑出版的《秦汉魏晋篆隶字形表》、孙海波的《甲骨文编》、徐中舒的《甲骨文字典》、日本北川博邦的《清人篆隶字汇》、王同愈的《小篆疑难字字典》、王福庵的《作篆通假校补》、韩天衡的《古瓦当文编》、徐谷甫、王延林的《古陶字汇》、李志贤等的《中国篆书大字典》等。明了所有篆字的形体在汉字发展史上演变的内在因素和来龙去脉。还应从社会发展、文字训诂、隶变、篆变等各种角度去求其字源，探其字形，明其字义，懂其字音，方可进入堂奥。

韩天衡先生校订并篆的元代应在编撰的《篆法点画辨诀》可作识篆之参考。初学者如不明《篆法点画辨诀》之含义，可参见清沙青岩《说文大字典》之《篆诀百韵歌》的注释。习篆时，应多读、多写、多默记，日积月累，方可逐渐掌握。


元　应在《篆法点画辨诀》
韩天衡校订并篆



清　沙青岩《篆诀百韵歌》


王福庵书《说文》部首540部

第三章　用篆之法

用篆之法，即指创作篆书篆刻作品正确使用篆字的方法。

篆书艺术不等于古文字学，古文字学家对篆字的研究和使用中是不能随意增减更改篆字的，而书家写篆书是依傍篆字进行艺术创作，在符合文字衍进的规律，符合“六书”造字之法，符合文字约定俗成之习惯的情况下，是可以适当变通的。当创作篆体书法作品时，如不遭遇缺字就可顺利进行，如遇该字为字书中之缺字，就应采取变通的方法。历代书法篆刻家创作篆书、篆刻作品时的用篆方法，经继承发展，大致可归纳为：单体法、合体法、通假法、借用法、尊古合篆法、移位变体法、增减疏密法、屈伸变形法等八种方法。

第一节　单体法

单体法，指进行一件篆书、篆刻作品的创作时，使用同一体篆字组成一个章法作品的创作方法。

如是小篆作品，即全部采用小篆字体完成该作品的创作；如是金文大篆作品，即全部采用金文大篆字体完成该作品的创作。用单体篆法创作的篆书作品，其书风格统一协调，毫无杂凑之失。

第二节　合体法

合体法，指一件篆书、篆刻作品的创作合用两种或两种以上篆体组成一个章法作品的创作方法。

如创作小篆作品时遇缺字，就可选取小篆之前的篆字，如用石鼓、金文大篆之字体顶替，但应化其结字、用笔、书风与小篆书体相协调；如创作甲骨文作品时遇缺字，就可选取同时期的篆字，如金文、古文等字体顶替，也应化其字形体势与甲骨文相统一。运用合体法创作的篆书作品，如能达到统一协调、浑融无迹，其书体比单体法作品更富变化。合体法在篆书、篆刻作品的创作中可分有三种情况。

1. 在进行一件篆书、篆刻作品创作时，该篆体无字而选用另一篆体字顶替组成一个章法作品的创作方法。如清吴昌硕集石鼓文书联，常见有合用秦《琅琊刻石》的篆字。所以吴氏有“石鼓琅琊笔”一说；邓散木的“虚心使人进步”篆书作品题有行书款“非篆非籀非古非今，是自己家数”；明何震“青松白云处”印的印文作汉摹印篆风格，“青”、“白”、“处”三字用汉摹印篆，“松”、“云”二字取大篆，并化其字体与汉摹印篆相似而合于一印，得统一协调之章法。

合体法只是用其字形，并非各种篆体风格的杂凑。如邓石如、吴让之的小篆作品中有合用大篆者，是将大篆的字处理成小篆的风格。胡厚宣《重定六书通》封面题签，有甲骨文、金文的合用，整体则为甲骨文的风格。

合体用篆的要点是选定一体，化他体篆的字形、结构、用笔、笔势、书风使之统一协调，交融渗透，从而达到浑融无迹之境地。

2. 为使一件篆书、篆刻作品中重复字有变化，而合用其他篆体组成一个章法作品的创作方法。如清赵之谦刻的“铁面铁头铁如意”一印的三个“铁”字，分别作成三个有明显变体又统一的“铁”字。

3. 为使一件篆书、篆刻作品中的字形结构丰富多样，而合用其他篆体字组成一个章法作品的创作方法。如吴让之小篆作品《吴均与朱元思书》中的“流”、“树”二字选用籀文、“自”、“绝”二字选用古文，“鱼”字选用石鼓文，并化其结字、用笔、书风与作品中的小篆相似而合成一件小篆书法作品。

合体法用篆的传统规则是不可杂体，即不能将甲骨文、金文、小篆等不同篆体混杂于一幅作品中。写金文作品时，不可混进小篆与汉篆，但可借用同时期和前时期的篆字，如借用籀文、古文、石鼓文、甲骨文的字，用金文笔法、书风写成金文作品的风格。往上取字而不往下借字，是因为后世人可以写前人创造的文字，而前人不可能写当时还未出现的字。

当然这是一般情况下，如遇到无法解决借字合用的问题，就应采用特殊方法解决问题，即将上、下时期的篆字借来合体应用，但要认真地遵循下面所述的一些合体用篆的基本原则。

合体法的基本原则是应合体无迹，合体无迹可从字的结构形体和作者的笔势书风的协调两方面来探求。

结构形体的协调，应从取同、近期篆体，取类同篆体，取易识篆体三方面入手。

取同、近期篆体，就是取同时期和近时期的篆体字融合使用。例如：创作石鼓文篆书作品时遇缺字，就应了解石鼓文篆体的同、近期的篆书字体有哪些，它上承下启之书体的结字、书风演变。《石鼓文》是秦系籀文代表作，它的字体与西周的《虢季子白盘》，东周的《秦公钟》、《秦公簋》一脉相承，下启《诅楚文》、《商鞅方升铭》等，并影响了后来秦刻石《琅琊》、《泰山》与秦诏版权量、秦砖瓦、秦印印文等。可以从这些篆体字中去寻找所需要的缺字、化其字形、结构、笔势、书风使与石鼓文书体相融合，交融渗透，化于无形。这就是上述的“考订一体”、“浑融无迹”的方法。不过在创作小篆书法作品时遇缺字，就需要慎重一些，因小篆是经过统一规范的书体，它在结字定型、偏旁位置固定、偏旁结构不能更换或增减等方面首次有成效地作了统一规范，字数较多，一般常用字都有(包括用假借等方法求得的字)，如遇缺字，可先从秦篆的范围内去求取，再向汉篆求取，因汉篆继承了秦小篆各派书风，属于小篆的范畴。也可在秦系籀文中求取，因秦小篆是从秦系籀文减省改易而得来的，但都要化结字、用笔、书风与秦小篆融合，以化于无迹。在创作甲骨文书法作品时，应特别注意书风的统一问题。因为甲骨文书法作品多采用集现成字组成一件作品的方法，如遇缺字，可用通假法、借用法、合体法等方法求得，其中合体法是取同时期和近时期的金文顶替，同样要化其金文的结字、用笔、书风服从于甲骨文的风格。

取类同篆体，就是在不同篆体字中取字形结构基本相同与类同的篆字融合使用。

结字基本相同的如“君”字，大篆作，小篆作，汉摹印篆作。取结字基本相同的篆体合用，极易统一协调。

结字类同而形体略异的如“男”字，大篆作，小篆作，汉篆作。其篆体类同而形

体略异，经过艺术加工处理，也能取得统一协调的效果。

反之，篆字结构形体完全不同的字，就不宜拼凑在同一幅篆书作品中。例如“战”字，大篆作[illegible]，小篆作[illegible]，形体结构完全不同，如拼凑在一件作品中，就不能获得统一协调的书风。

取易识篆体，就是在不同篆体字中，取字形结构容易认识的篆体字融合到作品中去。容易认识的篆体字，就是那些字形结构与隶、楷书体相类的篆体字。例:⊙(日)、[illegible](月)、[illegible](水)、[illegible](木)、[illegible](口)、[illegible](田)、[illegible](中)、[illegible](多)等字在甲骨文、金文、小篆、汉篆时期，一直保持着相同的形体，如果将这一类型的篆字融合使用或是融入小篆字体中，再加上在笔势、书风等方面的统一处理，是可以使作品获得统一协调的效果。

对那些字形结构互相差异和不易认识的篆字，更应多加斟酌。

笔势书风的协调，应从作者的用笔和风格等方面入手。简单地说，在一件篆书、篆刻作品中，如注入作者长期积累的心得体会，也就是采用同一位作者的笔法、墨法、章法和自己的结字特点进行创作，所得到的作品风格是统一协调的，即使大小篆借用，也能达到合体无迹的境地。

篆字的形体结构与作者的用笔书风，二者既紧密联系又有区别。形体结构重在准确性，文字的构成是历代人民根据“六书”的规则创造发展而来的，一般不能随意改变。字的形体结构虽有较大的灵活性，但要运用移位、增减、混同、假借等方法，也要符合篆字的构成法则。而作者的用笔书风却重在艺术性，也就是在结字的准确性的前提下，进行艺术加工，使之成为富有个性独创美和时代风貌美的篆书艺术作品。

合体用篆法，在章法上也需达到合体无迹的境地。对章法的艺术处理，应使作品整体互相呼应，形成统一体。这种章法上的艺术处理，全在于作者的艺术修养，如同刻印、绘画。合体用篆，如何做到别出新裁、出奇制胜而又无迹可寻，其中之奥妙，正有待我们去努力探索。

第三节　通假法

通假法是指在创作篆书、篆刻作品时遇缺字，用音同或音近的字代替本字，或用某字的声旁（声符）代替某字的方法。

古代书法篆刻作品多用通假字，例如借“谷”为“穀”、借“吁”为“籲”、借“冲”为“衝”、借“信”为“伸”。“谷”和“穀”、“冲”和“衝”字读音相同，是同音通假，“吁”和“籲”、“信”和“伸”是近音通假。

用某字的声旁代替某字用。如清吴熙载刻“为五斗米折要(腰)”印的“腰”借用声旁“要”代替，赵石刻“金钝金賣(讀)碑记”印的“讀”字也是借用声旁“賣”代替(《说文解字》“讀……从言賣声”)。历来许多书法篆刻家常常采用这种方法。通假法优点是可利用现成字而无需煞费苦心另造新字，缺点是有时要造成语义的混淆，如前面所述的“为五斗米折要(腰)”印的“折腰”就成了“折要”、“金钝金賣(讀)碑记”印的“讀碑”就成了“賣碑”了。如遇到语义混淆的情况，就要考虑采用其他的变通方法。

第四节　借用法

借用法是指创作篆书、篆刻作品时遇缺字，借用某字的某一偏旁或借用形近的字代替某字用。

借用某字的某一偏旁代替某字用，如“愤”字从“心”从“卉”从“贝”，借“卉”代替“愤”字用。“叡”字从“㕡”从“目”从“谷”，借“㕡”代替“叡”字用。

借用形近的字代替某字用，如[illegible]字形近“淼”字，借[illegible]字代替“淼”字用。

借用法在甲骨文、金文、古文书法作品中常被运用。

第五节　尊古合篆法

尊古合篆法是指用甲骨文、金文、古文、籀文、秦篆、汉篆等古文字中已有的字按隶楷字的偏旁结构组合成篆字的方法。

在进行书法、篆刻创作时，当某字在各种篆字字典中均空缺时，就不能采用单体法与合体法，若碰巧采用通假法又会产生意义上的混淆时，只好采用尊古合篆法。如齐白石书招牌“烤肉宛”的“烤”字《说文解字》无字，《玉篇》作“熇”，“烤”是后起俗字，白石用小篆“火”和“考”按楷字结构尊古合篆作成“烤”字。

根据后起俗字的楷书结构进行尊古合篆曾受到不少文字学家的非议，如元吾丘衍《学古编》称“以世俗字为钟鼎篆体”的做法是“形古字今，杂乱无法”，近代钱大昕在《说文新附考序》中称此法“实乖苍雅之正”。

其实尊古合篆法的出现是篆字发展的需要，是文字演变发展过程中的必然趋势，也是篆书篆刻艺术发展的需要。五代文字学家、书法家徐铉在他的《说文解字》大徐本中根据后起俗字楷书结构组合了四百多个新附篆字，他在《上校定〈说文解字〉表》中说：“……复有经典相承传写及时俗要用而《说文解字》不载者，承诏皆附益之，以广篆籀之路，亦皆形声相从，不违六书之义者”。清吴让之篆书《吴均与朱元思书》中的“势”字，清吴昌硕篆书《修震泽许塘记》中的“塘”字，都是《说文解字》大徐本新附篆字。南宋文字学家戴侗在他的《六书故》中也“以世俗字为钟鼎篆体”。自宋代至今，书法篆刻家常常运用尊古合篆之法，文字学并未因此而出现混乱。如前述清吴让之在篆书《吴均与朱元思书》中将“啭”字作成[illegible]；清吴昌硕篆书《西泠印社记》中的“践”字作成[illegible]字、在《修震泽许塘记》中将“涨”字作成[illegible]，都是按楷书结构组合而成的小篆。邓散木在篆书《念奴娇·赤壁怀古》中将“嫁”作[illegible]、“雄”作[illegible]、“想”作[illegible]，是用金文偏旁按楷书的结构组合而成的。明代书家倪元璐的“吉庵”印将“庵”字作成[illegible]，明代书画家徐渭的“青藤道士”印将“藤”字作成[illegible]，清代书家王杰的“王杰之印”将“杰”字作成[illegible]，都是根据楷书结构组合而成的篆字。由此可以说明，尊古合篆法是书法篆刻艺术创作发展的需要，是文字演变发展过程中的产物。

第六节　移位变体法

移位变体法是指为适应整体章法上的需要或某字形体的需要而移动某字的偏旁，使之改变其字的字形体势的做法。

通过移动文字的偏旁，或将方体字变成长方体字，或将长方体字变成方体字来适应整体章法上或某字形体上艺术处理的需要。移位变体法应在符合篆法和“六书”的基础上求其字形体势的变化。例如历代书法篆刻家常将[illegible]字移成[illegible]字、[illegible]字移成[illegible]字、[illegible]字移成[illegible]字、[illegible]字移成[illegible]字等。

第七节　增减疏密法

增减疏密法是指对某些篆字适当增加笔画，对另一些篆字适当减少笔画，以求其篆字的结字和整体章法上的疏密变化的统一。

增减疏密法要符合文字的衍进规则，符合“六书”的造字之法，符合作篆的方法。增减笔画的一般方法有：为求得某篆字笔画间距宽疏而将繁笔篆字作减笔处理，或为求得某篆字笔画间距密集，而将简笔篆字作增笔处理，或相反，即密益密、疏益疏，以使疏密对比强烈，协调明快。在作增减笔画时，以增减一、二画为宜，不宜逐字都加增减。如不增减疏密也可获得好的章法和字法时，就不必采用此法。

巧妙运用增减疏密法进行篆书篆刻艺术创作，可使作品的艺术性倍增。

第八节　屈伸变形法

屈伸变形法是指根据某字或整体章法上的需要，而将某字笔画带弧势圆转处作屈法处理，使之带方折屈曲势，或将某字笔画带弧势圆转处作伸法处理，使之带直势，以求因某篆字形体的屈伸变形而增添韵致和整体章法上的变化统一。作屈伸变形不可过多，不可任意取巧，以免造成错字，反弄巧成拙。应在符合篆法和“六书”的前提下进行。如[illegible]字，可屈成[illegible]、[illegible]、[illegible]字，而不好过分屈曲成[illegible]、[illegible]字。有的字不能作伸法处理，如“川”字，篆作[illegible]字。如果伸成[illegible]字形，就变成“水”字的汉篆字体了。又如将[illegible]伸成[illegible]，也就不合篆法之义了。

屈伸法同时运用于一印的有“江少君”印，将[illegible]字的[illegible]部伸成[illegible]部，[illegible]字的“工”部屈成[illegible]。这样处理，使此印更富韵律美。

第四章 篆书写法

篆书写法是学习书、画、篆刻的基础和前提。清何绍基云："余学书从篆分入手。"清赵之谦云："平生因学篆而能隶，学隶始能为正书。"篆刻家以铁笔书石，挥洒自如，得尽胸中之意，不通篆法者，虽谨慎刨削，袭其形似，但神韵俱失。清孔云白云："治印之于书艺实为第一要义也。"清赵凡夫云："今人不会写篆字，如何有好印。"学书先习篆，则知其源，取水求源，益处无穷；学书先习篆，又能得中锋用笔之妙，浑拙天成书风之韵。历来书画家都将篆书笔法推为中国书画用笔之正宗，正如清吴昌硕题画诗云："画与篆法可合并"，"谓是篆籀非丹青。"刘海粟题画诗云："临抚散盘、琅琊笔，戏为汉柏一写真。"历代书法篆刻家，也都十分重视篆法与篆书结字的准确性和艺术性，将其视为篆书、篆刻艺术的基础和前提。

第一节 书篆执笔、用笔、用墨

一、书篆执笔

书篆执笔与书隶、楷执笔一样，大致可分为执笔要领、执笔身法、执笔指法、执笔腕法、执笔与指腕肘肩身的关系五点。

1. 执笔要领

应做到锋正腕平、指浅执笔、指实掌虚三点。

①**锋正腕平** "锋正"，指笔的主锋运行要在笔画的中间。笔管垂直，才能保持中锋的运笔。中锋用笔是基础。"腕平"，是将手腕竖起，手腕背面与纸面平行，加大指腕的力量。指、腕、肘三者的运动，各有作用，关键是运腕的能力。由于手指的力量有限，范围狭小，由腕部控制指力，可使写出来的线条更加沉着有力。常言道"运腕必灵"就是这个意思。

②**指浅执笔** 书篆时做到指浅执笔，松紧适宜，才能挥洒自如，得心应手。前贤对指浅执笔的重要性，已作出精辟的论述。宋苏东坡说："仆以为知书者不在于笔牢。"又说："把笔无法、要使虚而宽。"北宋米芾也说："学书贵弄翰，谓把笔轻，自然手心虚，振迅天真，出于意外。"清包世臣在《艺舟双楫》中说："古之所谓实指虚掌者，谓五指皆贴管为实。其小指实贴名指，空中用力，令到指端，非紧握之说也。握之太紧，力止在管而不注毫端，其书必抛筋露骨，枯而且弱。"

③**指实掌虚** "指实"，就是手指执笔时，要互相配合，灵活运用，做到用力与放松的对立统一；"掌虚"，就是五指握笔时，掌心呈空虚状，形如握卵，使手指有上下左右旋动的余地。

2. 执笔身法

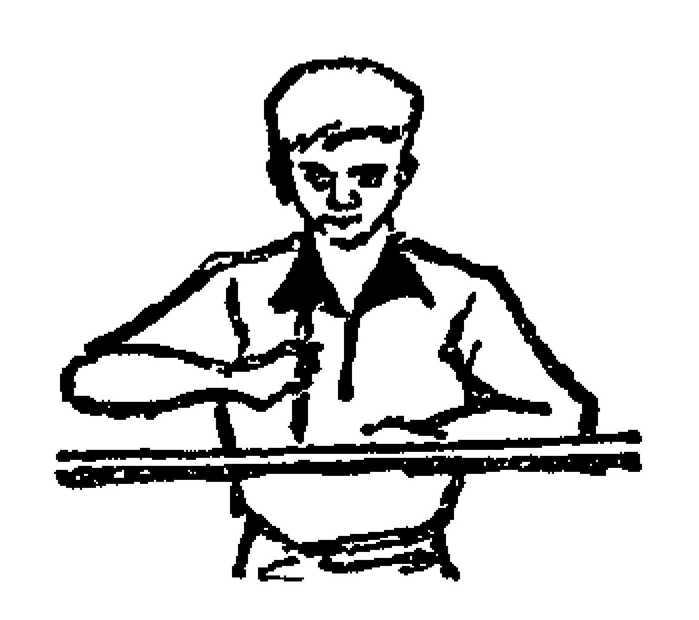
写字时，要根据字体的大小及客观条件的不同，而采用相应的姿势。如书寸半以下的字，用坐法；书三寸半以上的字，用立法；书特大的字幅，用蹲法。也可根据具体情况灵活变通。

①**坐法**　臀部浅坐椅面前边，身体端正，头部端正稍向前倾斜，而肩齐平，腰挺背直，胸部与桌面保持四五寸的距离。两眼平视纸面，所书之字置于视线正中稍偏右边。右手执笔，左手五指平伸，按纸，双脚平放。全身均衡，舒展自如，精神振作，使全身气力贯注于两臂，并达手肘、腕、指，直至笔锋。也可枕腕或悬肘进行书写。

②**立法**　站立写字时，两脚自然分开的宽度约与肩等，左脚比右脚前出半步，上身稍向前倾俯，视线与纸面保持一尺多的距离。左手按纸，右手悬腕挂肘，两脚与左手成鼎足三立之势。这样能总领全局，通篇贯气，左右上下挥运自如。

还有一种是站立，面对墙壁书写。

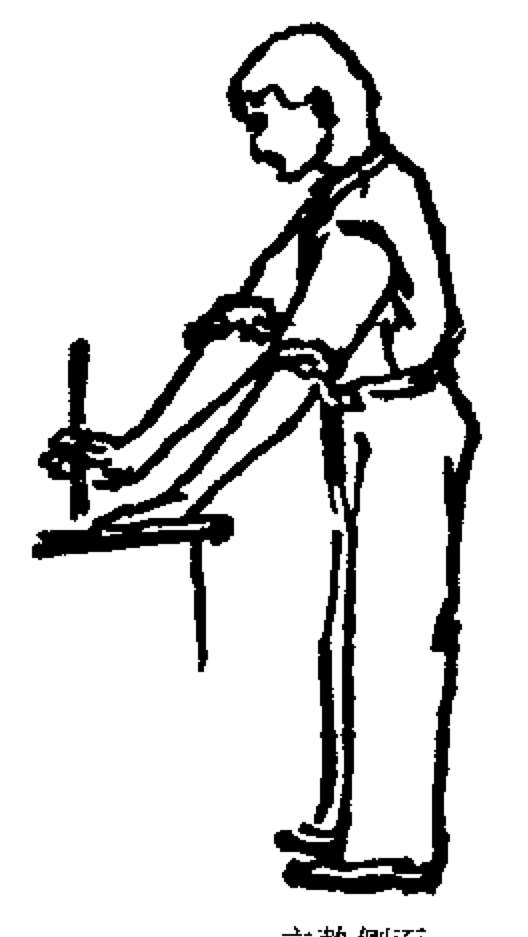
③**蹲法**　特大字幅，可蹲在地上书写。蹲写时，右腿曲膝，左腿蹲下，为上肢展开留出余地，左臂伏地为支柱，胸向前倾，右臂悬肘运笔。



坐势正面



坐势侧面



立势侧面



蹲势侧面

3. 执笔指法

是指执笔时手指的姿势和方法。主要有五指执笔法和三指执笔法两种。

①**五指执笔法**　由唐代陆希声所提出的“擪、押、钩、揭、抵”的五字执笔法，惯称五指执笔法，一直被多数人所采用。

擪——大指上节端略斜而微仰，按擪住笔管之左后方，作用力向外。

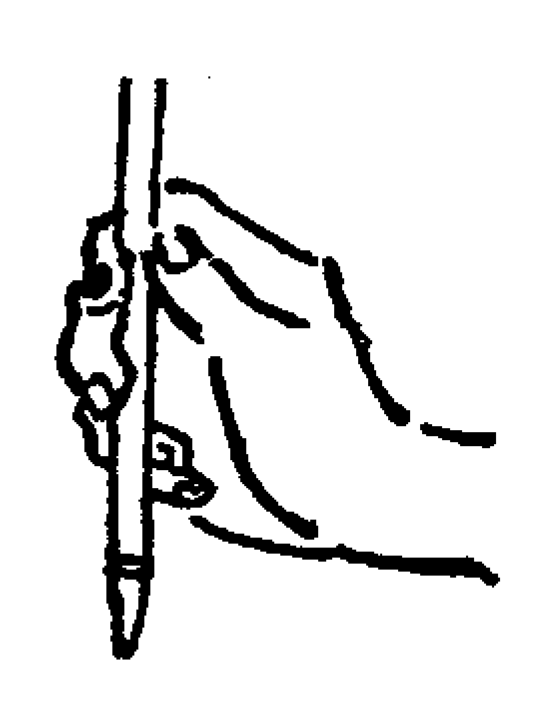
押——食指上节端斜而俯，压住笔管之右前方，作用力向内，与拇指互相配合，把笔管约束住。

钩——中指的上节钩住笔杆的前方，势向下，力向内。

揭——无名指的第一关节顶住笔管的右后方，与中指相对配合，其作用力由右内向左外推出。

抵——小指紧抵住无名指，以增强无名指进行活动的力量。

执笔八字诀。元陈绎曾《翰林要诀》将执笔与用笔结合起来说：“拨镫法：李后主得之陆希声、希声所传于詈光者止六字，后主更益二字曰导、送谓之八字诀。”



五指执笔法

八字诀之八字为：

擪——大指骨下节下端用力，欲直如提千钧。

捺——食指著中节旁。

钩——中指著指尖，钩笔令下。

揭——无名指著指外爪肉之际，揭笔令向上。

抵——无名指揭笔，中指抵住。

拒——中指钩笔，无名指拒定。

导——小指引无名指过右。

送——小指送无名指过左。

又名拨镫法。拨者，笔管著中指无名指尖，会圆活易转动也。“镫”即马镫，笔管直，则虎口间空圆如马镫也。足踏马镫浅则易出入，手执笔管浅，则易转动也。

执笔五要点。掌握执笔五要点便于灵活用笔。

一是大拇指、食指、中指捏笔，无名指以指背抵住笔杆，小指抵无名指不贴笔杆，五指

捏管的距离不要上下分得太开。

二是指尖捏笔。指尖部分比较敏感，宜表达运笔的细腻变化。

三是虎口张开成“马镫”形为佳，写小字“凤眼”亦可。这样手掌自然空虚，有可容一只鸡蛋的空间。

四是掌竖腕亦竖。

五是执笔松紧适度，太松易飘滑无力，太紧则运笔乏灵运之感。

不正确的执笔方法，往往就是不合以上五点。

执笔似乎很简单，然如果一开始马虎，形成不良习惯，就会直接影响学书的进步。

②三指执笔法　即用大指上节端斜仰按摩住笔管之左后方。食指第二关节与中指第一关节处，朝下排列对住大指，共同把管执住。其优点是，笔管易于垂直，手心易得空虚，点画也容易写成中锋。用此法写小字，可以做到点画轻重提按分明，也能防止五指执笔法学得不得法者笔画偏锋横扫，轻重提按不分之病。不过此法有它的局限性，不便书写较大的字，所以较少被采用。

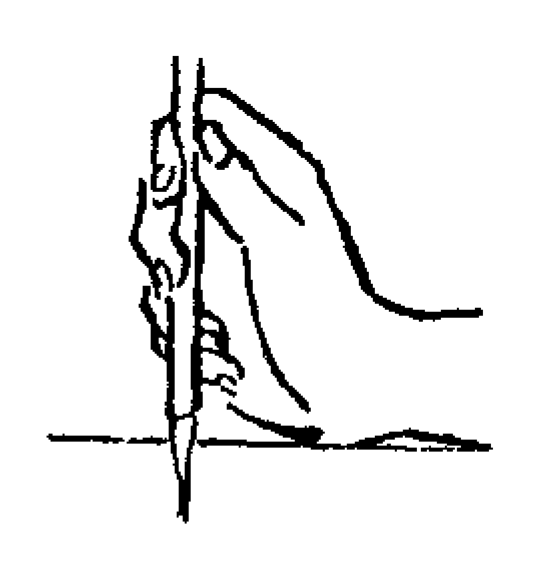
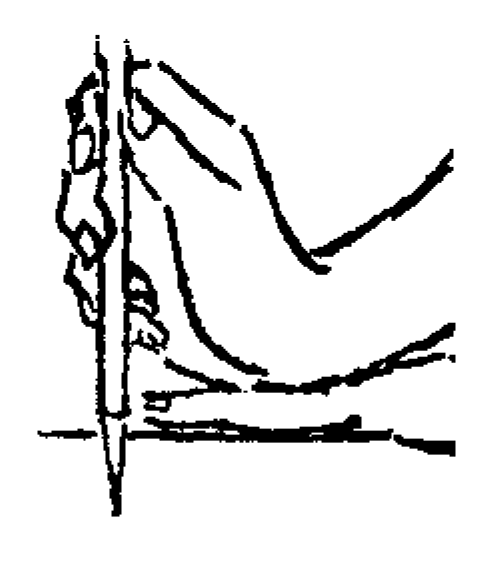
孙过庭《书谱》说执笔："执，谓深、浅、长、短之类是也。"他所谓的深浅长短，是执笔时笔管执近掌心谓之深，靠近指端谓之浅，执管较高谓之长，较低谓之短。执笔时大指、食指、中指执着部位的深与浅，和执管的高与低，应视客观情况与主观要求而定。如写极大的字，运用在于肘臂，执管深些无妨；写较小的字，不便悬腕悬肘，为了省力，只可腕肘倚案而书，而且执管要较浅些。执管执得较浅（即靠近指端），运笔时提按起倒较方便。何谓起倒？即把笔管向四面八方倾倒，而笔管垂直，笔锋竖起，叫做起。如果执笔较浅，腕竖起来些，笔锋就提起;腕稍按下些，笔锋就入纸；如果执管较深，则笔管距离掌心较近，当腕竖起时，笔锋向上提起的幅度小，笔画的轻重就不易表达出来，影响书写的效果。

4. 执笔腕法

有枕腕法、提腕法、悬腕法三种。

①枕腕法　将右手腕部自然放松地依在桌面上，不是紧贴桌面，或以左手背垫在右手腕下，活动范围在指关节上。优点是运笔较稳定，利于书写一寸以下的小字。缺点是牵制了腕力的发挥。

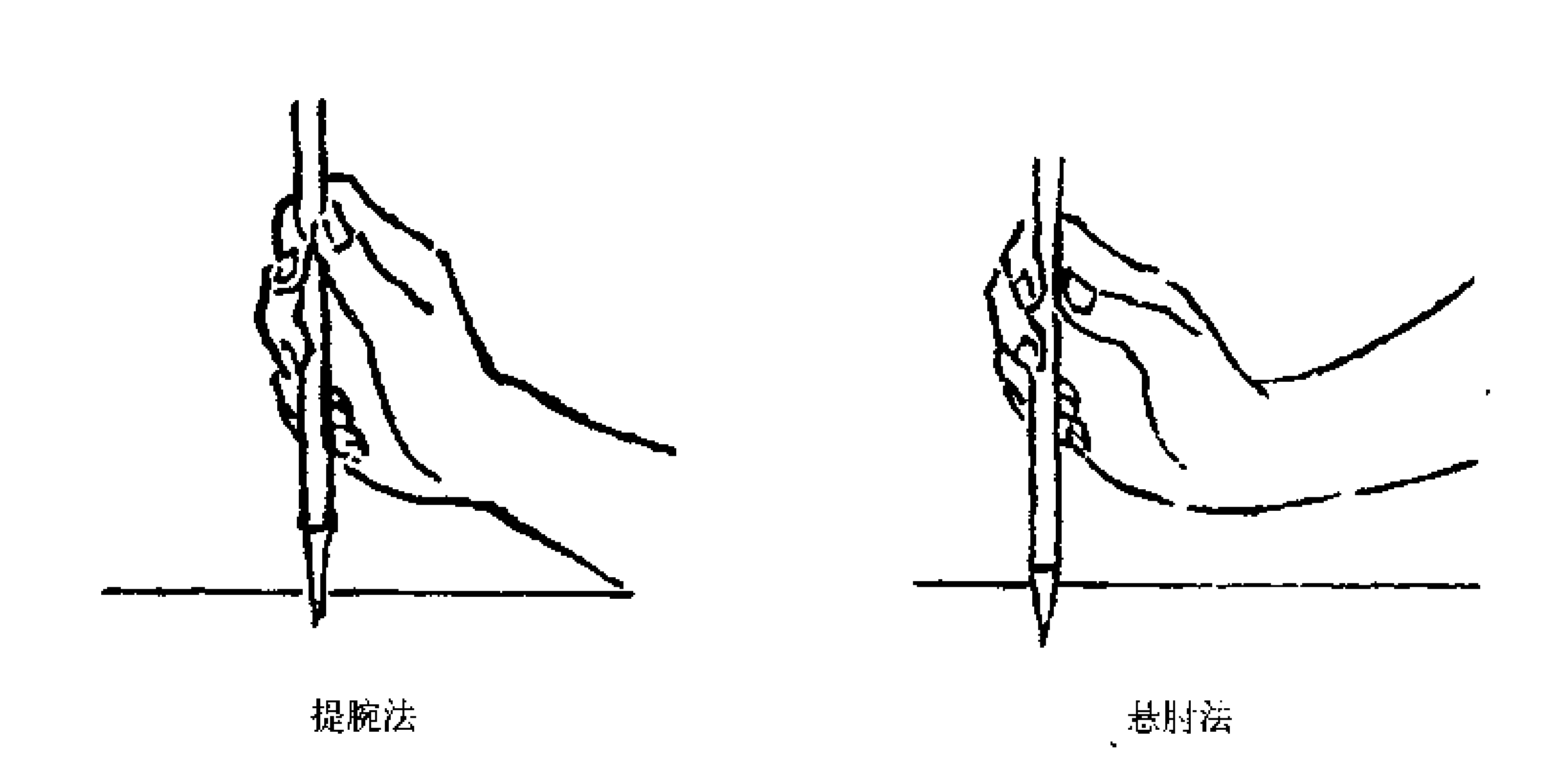
②提腕法　是把依在桌面上的右手手腕提起来，悬空，肘部放松搁在桌面上。运动范围

枕腕法

比枕腕大。运动的轴心移到了肘上，要比枕腕运笔灵动得多，也易使劲。适宜书写二寸左右的中字。

③**悬腕法** 将手腕与肘部都离开桌面悬着写字，这样绝无依傍，自然能灵活运笔，作大楷及行草必须用悬腕法，这样写字运腕就无束缚感。此法运动范围比提腕大，运动的轴心移到肩上，可写很大的字。如果要写特大的字，还要让整个身体随肘运转。悬腕法是写字的基本功之一。元代赵孟頫说："古人动称下笔有千仞之势，此必高提手腕而后能之。"悬腕法便于充分发挥全身气力，并通过臂、肘、腕、指直至笔端。



提腕法　　　　悬肘法

运腕是以腕动作为主导的运笔方法。运腕是运笔的关键，腰、肩、肘的力量通过腕来体现，若手腕僵硬，其他部位的力量则很难到达笔锋。小楷往往借助指力，但指力又是在手腕的控制范围以内，换句话说，写小楷的运笔也主要靠手腕，手指微弱的运动是表达笔锋微妙变化的辅助手段。可以这样理解：若主要靠手指的动作来运动笔锋，是永远写不出笔力的。可见运笔的关键是手腕。但如果单靠手腕，手指完全麻木与机械地执笔，则很难取得点画线条的丰富性。宋姜夔《续书谱》说"大抵执之欲紧，运之欲活，不可以指运笔，当以腕运笔。执之在手，手不主运。运之在腕，腕不主执。"初学书法，先练运腕，然后注意手指与手臂的协调配合。若说运笔仅仅靠手腕，而忽视指、肘、肩、腰和全身动作互相配合的作用也是不全面的。

5. 执笔与指、腕、肘、肩、身的关系

执笔书篆时，必须使指、腕、肘、肩以至全身相互配合。写中、小字的点画体势，是靠腕部动作带动五指作细微运动；写小楷，是靠手腕的活动牵连到五指的动作；写大些的字，仅指和腕便不足应付，肘与肩必须跟着活动起来，发挥各自的作用，并互相配合。这些部位的运动幅度不但有大小长短之分，还有上下运动方向的不同。写点画或小字时，主要是运动腕带动指，而写长竖、横画，就要移动腕、肘的部位才能完成。写大幅字时，要运用肩部和全身的动作，互相配合运笔。腕部主要担任上下方向的运动，即提笔和按笔，大指、中指配合之；肘、肩主要担当将笔画运至四面八方的任务，五指分别与之配合以完成大幅字的书写。这就是执笔书篆时，全身各部位相互配合作用的情况。



执笔写字时指、腕、肘、肩的运动情况

二、用笔

用笔亦称笔法。指运用正确的用笔方法来写好各种点画的方法。即：起笔时，逆入藏锋转回（或逆入折锋顿笔）；行笔时，中锋铺毫，提按得韵(或边行边顿);收笔时，提笔逆锋转回或用驻收或顺势提收（或翻折顿笔逆回）的运笔方法，可使作品取得点画线条的遒劲凝练、点画呼应、结字均衡、字间互联、灵变生动、内涵丰富、气韵贯穿等艺术效果。

用笔包含有笔力、笔势、笔意等因素。

笔力，指所写笔画线条遒劲有力量感。如“玉箸篆”之称，即是言其笔画像玉制的筷子似地遒劲圆润，如绵裹针，柔中寓刚。

笔势，指所写笔画线条呼应连贯的势态和运动感、方向感。光有笔法与笔力而无笔势，笔画线条将失去灵性而僵化。

笔意，是指所写笔画线条内含的感情与意趣。笔势重在气势展宕，笔意则重在风度韵致。

笔法、笔力、笔势、笔意体现在笔画线条上就是立体感、力量感、节奏感、生命感。立体感，是指笔画线条圆、厚、饱满、丰实，人们常用“锥画沙”来作它的形象化的说明。力量感，指笔画线条遒劲有力，如绵裹针。节奏感，指笔画线条的一波三折，有提按疾徐的快慢节奏变化。生命感，指笔画线条灵逸遒劲有勃勃生机，即古人所谓“筋骨血肉俱备”、完美而不僵化。总之，用笔之诀，在乎自然天成，灵活变通，得之于心，运之于手。如《芥舟学画编》曰：“出之于自然，运之于优游，无跋扈飞扬之躁率，有沉着痛快之精能。”《绘事发微》曰：“用笔之法，在乎心使腕运，要刚中带柔，能收能放，不为笔使。”

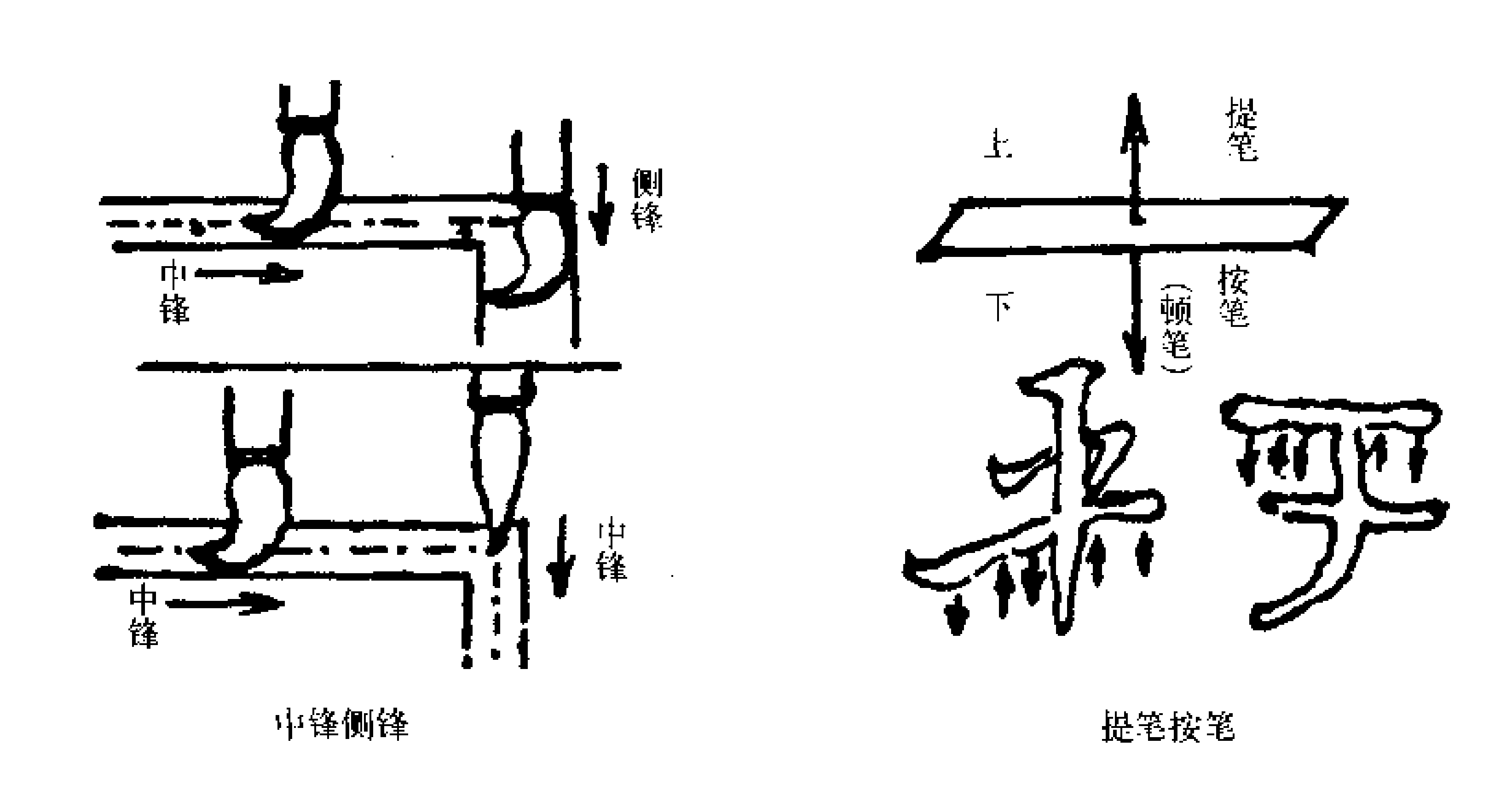
用笔方法包括起笔、收笔，中锋、侧锋，提笔、按笔，藏锋、露锋，顺锋、逆锋，圆笔、方笔，转笔、折笔，疾笔、涩笔，虚笔、实笔，逸笔、拙笔等。

1. 起笔、收笔

起笔，亦称落笔、发笔等。起笔即笔锋从相反方向逆入藏锋转回（或逆入折锋顿笔），使笔毫中锋铺毫而出，即“逆入平出”的运笔方法。收笔，亦称“结笔”、“杀笔”。收笔即运笔至笔画终了时，提笔逆锋转回(或翻折顿笔逆回)，即“无垂不缩，无往不收”的运笔方法。书法中的任何点画都包括起笔、收笔与中间运行三部分。起笔、收笔往往决定其点画是圆笔还是方笔的形象特征。起笔要准确果断，有笔势；收笔要内含有余味；点画的中间部分要有力感、充实感。常言道“藏头护尾，力在字中”，就是这个意思。这样的用笔，才能使点画具有完满的形象。

2. 中锋、侧锋

中锋，指作书运笔时，主毫(主锋)始终保持在笔画的中心，副毫在笔画的两边和四周，通过中锋的渡墨作用，流注到纸上，再由副毫帮助把墨汁向四面渗开。这样写出来的点画重心在中间，并呈现出立体感。故“中锋”乃书法之根本笔法。“锥画沙”、“印印泥”、“屋漏痕”亦中锋之喻。为取得“中锋”的笔画效果，须熟练掌握执笔与运腕的方法。清王澍《论书剩语》中精辟地阐述了中锋笔法的优越性：“中锋者，谓运锋在笔画之中，平侧偃仰，惟意所使，及其既定也端若引绳。如此则笔锋不倚上下，不偏左右，乃能八面出锋，笔至八面出锋，斯施无不当矣。”尽管书体不同，流派各异，结字和点画千姿百态，但中锋行笔的原则却千古不易，不可逾越。中锋的对立面是偏锋。在未很好练习时，每写一横画，主锋必偏向上边，而本应在四周的副毫，只在下边行走，从而形成墨汁渗向一边的扁薄轻浮的偏锋笔迹，这是病笔。从偏而归中，写出的线条才有立体感，这种行笔称为“侧锋”。侧锋符合用笔的基本原则。在创作书法作品时，并用中锋和偏而归中的侧锋，可达到既统一又变化生动的艺术效果。前人所谓的“侧笔取媚”，即指此。当然，应该掌握以中锋为主，以侧锋为变，一归之中的用笔原则。



中锋侧锋　　　　提笔按笔

3. 提笔、按笔

“提”是将笔提至锋尖抵纸乃至离纸，以调整中锋。“按”是中锋铺毫行笔，当中锋铺毫行笔经转折九十度左右后，笔锋仍在原向，势必形成偏锋，或致笔毛扭曲(见右上图之上部)，如果在转折处提笔，以锋尖抵纸，使笔锋恢复垂直的圆锥状，再向任何一面出锋，就可以保持中锋行笔了（见右上图之下部)。刘熙载在《艺概》中说：“论书者每曰换笔心，实乃换向”，就是这个意义。如果对转弯处的提笔掌握不好，可干脆将锋尖完全拎出纸面，断成两笔来写、逐步增加提按意识。如果要将点画写得精到，不仅在转弯处和换点画时要提，而且在某一笔的运笔过程中，也要有提按。一旦在运锋过程中出现笔心偏向一边或笔根着纸的倾向，就得将笔提起（但尖不离纸)，将笔心引向点画中间。在同一笔画中用好提按法，可写出有粗细变化的富于节奏感的线条来。

总之，用笔的基本要领是，在运笔和转折时尽量使锋尖垂直于纸面，莫使笔毫发生扭转绞拢的现象；收笔时笔锋离纸，使之恢复下笔前的原状，即笔毛挺直，既不扭转绞拢，又不

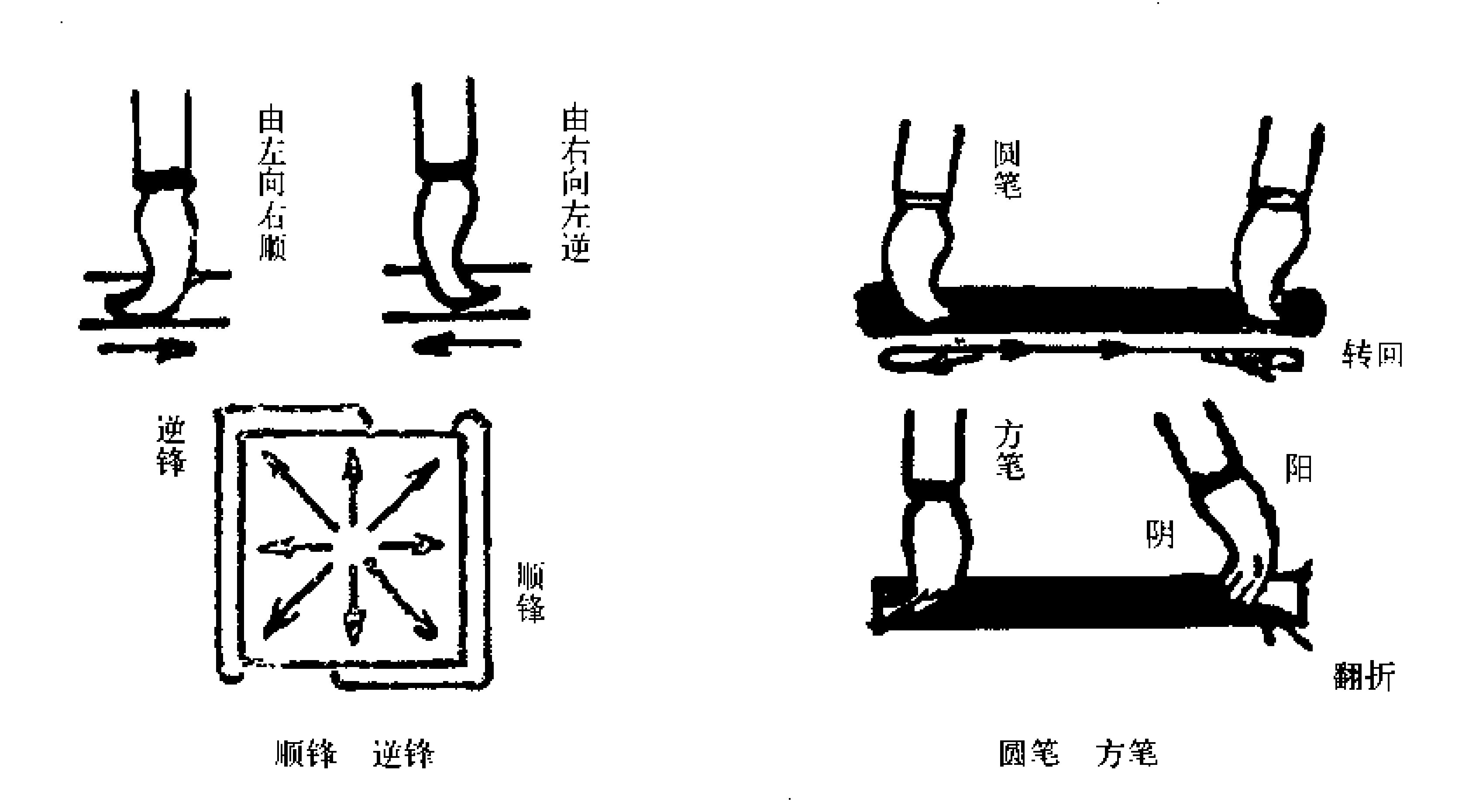
弯曲。能做到这些，每一点画结束接着写第二笔时，自然畅通无阻，使下一笔仍是中锋。这就是掌握好“提按”的效果。刘熙载在《艺概》中强调提出“凡书要笔笔按，笔笔提”，就是这个道理。

4. 藏锋、露锋

落笔写一横画，笔尖露在外面，这就是露锋。如果将落笔改为由右向左，再转回向右，这样笔尖就会藏入笔画中，就是藏锋。藏和露在行笔的提按转折中也会出现。写字用笔应以藏锋为主，露锋为辅。主笔用藏锋时，副笔可用露锋，或一笔中有藏有露。藏锋用笔多的字，因为“藏锋以包其气”，会令人感到圆浑含蓄，但同时需使之富筋骨力量；露锋用笔多的字，因为“露锋以纵其神”，会感到锐利神逸，但同时要使之厚重丰实。因此，写字要做到藏露并举。

5. 顺锋、逆锋

行笔的方向与笔画行进方向一致，称为顺锋，反之，行笔的方向与笔画行进方向相反，称为逆锋。如写一横画，落笔时本来应该顺着笔画向右写出，但为了藏锋，采用逆锋，先向左行笔，然后转回顺锋铺毫，中锋行笔，到收笔处的末段，又反右行的方向，用逆笔左行收笔。这样，起笔、收笔处前后二小段都有一小段是逆锋行笔，中间段是顺锋行笔。



顺锋　逆锋　　　　圆笔　方笔

6. 圆笔、方笔

笔画的起笔、收笔及转弯处呈现圆弧形，点画线条不露筋骨，浑圆有立体感的用笔，称为圆笔；笔画的起笔、收笔及转折处呈现方棱形的用笔，称为方笔。圆笔方笔的运笔方法各不相同。圆笔，在起笔收笔处都以逆锋回转，将笔锋裹住，此笔称为内厍笔。行笔时中锋铺毫，转弯处用绞笔提笔，即笔管略为绞转，称为“转以成圆”，主锋均运行在笔画之中。方笔，在起笔收笔处，都以折锋顿笔，行笔时边行边顿，使笔锋变化充分显露，笔画的起笔收笔、转折处，均用翻笔折笔写出，即由笔侧的右面翻向左侧，称为“折以成方”。前人总结二者的不同点是：“方折圆绞”、“方用顿笔，圆用提笔，提笔中含，顿笔外拓”。笔无圆则不含蓄，无方则缺精神，故圆方应互为使用。

圆笔方笔在篆书中的体现大致有如下三种：

①西周晚期的金文《散氏盘》、《毛公鼎》、《颂鼎》等及《石鼓文》和秦小篆，均为圆笔书。

②汉《祀三公山碑》、三国吴《天发神谶碑》及多数甲骨文，为方笔书。

③部分甲骨文、西周早期金文《大盂鼎》、秦诏版、汉砖瓦、张迁碑碑额，为方圆并施书体。

7.转笔、折笔

转笔，指字中笔画转角处的圆拐弯。唐孙过庭《书谱》云："转，谓钩环盘纡之类是也。"宋姜夔《续书谱·真书》云："转不欲滞，滞则不遒。"折笔，指字中笔画折角处的棱折角。所谓"转以成圆"之"转"，为圆笔书转角处的圆拐弯，运笔速度不宜太快，有时还要略带提笔，以调整中锋运笔。转笔应得自然舒展，圆中寓方，遒劲含蓄的笔意。所谓"折以成方"之"折"，为方笔书折角处的棱折角，用翻笔折笔顿笔写出折角。折角要得方中寓圆、精神显露的笔意。

8.疾笔、涩笔

疾笔，指运笔"疾势"。然这种"疾势"，非一味简单地速行，仍须按某一点画的运笔过程运行，即按起笔、运笔、收笔的转折过程运行，只是相应地加快运笔的速度。运用疾笔，须有挥戈所阵之势。涩笔，指运笔"涩势"。然这种"涩势"，是指运笔时，笔毫行墨既要留得住，又非停滞不前，故须紧而徐徐地向前推进，人为地制造逆势涩行，使笔画冲破纸面阻力，挣扎着徐徐奋进。正如清刘熙载《艺概·书概》云："用笔者皆习闻涩笔之说，然每不知如何得涩。惟笔方欲行，如有物以拒之，竭力而与之争，斯不期涩而自涩矣。"疾笔、涩笔的运用要因地制宜，恰到好处。正如清蒋和《书法正宗·笔法精解·指法名目》中说的："宜疾则疾，不疾则失势，宜涩则涩，不涩则病生。疾涩在心，形体在字，得心应手，妙出笔端。"孙过庭《书谱》将用笔的速、迟的辩证关系，阐述得十分精辟，他说："夫劲速者，超逸之机，迟留者，赏会之致。将反其速，行臻会美之方；专溺于迟，终爽绝伦之妙。能速不速，所谓淹留；因迟就迟，讵名赏会!非其心闲手敏，难以兼通者焉？"

9.虚笔、实笔

虚笔，指写字运笔过程中点画之间虚实轻重相互配合的虚轻笔。所谓"实笔"，指写字用笔实在肯定、沉厚雄健、遒劲凝练。虚笔相对于实笔而言，指写字运笔虚中实外；所作点画线条虚中有实，呈干笔飞白，与湿笔浓墨之"实笔"相互衬托，从而虚实相生之法。一般地说，实笔，用笔力重用墨湿浓；虚笔，用笔力轻用墨干渴。虚实笔相衬托，可使书法作品节奏鲜明，韵律生动，行气贯穿。清朱和羹在他的《临池心解》中，对虚实笔的辩证关系，作了十分精辟的阐述："作行草最贵虚实并见。笔不虚，则欠圆脱；笔不实，则欠沉着。专用虚笔，似近油滑；仅用实笔，又形滞笨。虚实并见，即虚实相生。书家秘法：妙在能合，神在能离。离合之间，神妙出焉。此虚实兼到之谓也。"

10.逸笔、拙笔

逸笔，指朴厚典雅的书法作品中掺有飘逸自如的点画姿态，这种不落常态而又逸韵生动的笔姿形态被称为逸笔。王羲之的行草书有"美人婵娟"之誉，就是他的逸笔运用得好。如果泛用逸笔，会导致作品姿媚有余，朴拙不足。拙笔，"拙"近天真，"拙"近熟而反生之熟中有生，也近幼稚而又成熟的童心美。是否能得拙笔之法取决于书法家功力、修养、性灵、气质的造化层次。

书篆用笔要则 书篆用笔宜稳宜慢，不宜飘和快；宜圆宜涩，不宜流和轻。这样，才能使笔画线条浑厚、雍容、古拙。所谓"圆"，就是中锋行笔，笔画线条的中心有一缕浓墨正当其中，显得饱满、结实，有立体感，从而表现出充实的力度。人们常用"锥画沙"来作为它的形象化的说明。用锥尖在沙面上划线，中间最深，两边及头尾渐浅，这与墨渗在宣纸上的

圆线条效果一样。所谓“涩”，不但要得中锋笔法，而且要使笔锋直起来，人为地制造逆势涩行，使线条冲破纸面阻力，徐徐奋进，正如清代刘熙载所说：“惟笔势欲行，如有物拒之，竭力与之争，斯不期涩而自涩矣”。但运笔的速度不能太慢，也不能太快，如唐太宗所言：“太缓者滞而无筋、太急者病而无骨”。用笔还要注意一个笔势问题，荆浩《笔法记》中对笔势有精辟论述：“凡笔有四势，谓筋、肉、骨、气。笔绝而断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。”这样用笔写出的线条，不飘浮轻滑，而是沉凝苍辣，犹如“万岁枯藤”。人们常用“屋漏痕”来形容这种艺术效果：当水滴沿墙漏下时，一面克服墙壁阻力，一面缓缓流下，若笔墨也如此行走于纸上，可得干裂秋风、润含春雨的线条效果。

当然用笔要因人因时而异，如甲骨文用笔，多用露锋劲挺的直笔。金文用笔，多用粗细变化自然的提按波笔。秦小篆用笔，多用粗细均匀的圆直笔。晚清邓石如的篆书，强调以隶入篆之意，得力于秦汉碑额篆书的笔意。吴昌硕的篆书，起笔处略粗的原因，是由于逆入藏锋时，用力按笔，墨汁渗透较多的缘故。起笔用力按笔，为行笔的中锋铺毫，从而为书写出雄强苍拙的篆书开了先路。吴昌硕的运笔可说是圆、涩并蓄。虽然时代不同，书家的个性、气质、学识、经历、审美情趣等有所差异，篆书风貌多姿多彩，但都不能逾越用笔的原则。正如元赵孟頫在他题《王羲之〈兰亭序〉十三跋》中说：“书法以用笔为上，而结字亦须用工。盖结字因时相传，用笔千古不易。”他将用笔与结字作为构成书法艺术的两个要素，指明结字可因时因人而异，而用笔的原则是不可变易的，而且是十分重要的。

当然，随着文明的进步，用笔也是可以发展的。

三、用墨

用墨，亦称墨法。指书法作品的创作如何掌握浓、淡、干、湿墨的运用及墨色变化的处理。

篆书作品的用笔美、结字美、书风美，全靠用墨来表现。历代书法名家，无不深究用墨的方法。用墨应能做到浓而不滞，淡而有神，干而见润，湿而见笔，焦而有神，涨而见形，宿而不瘪，彩而大方。不应过分做作地一处极浓，一处极淡，一处极干，一处极湿，应当自然而大方，不落小家之做作习气。当然，也要使墨法与笔法、章法的结合统一协调，表现出篆书作品的风格、意境，从而表达出书法家的思想和感情。

1. 用墨与用水用笔的关系

用墨与用水、用笔的关系是互相依赖而增色生辉的关系。在书写篆书作品时，掌握墨与水、笔三者之间的关系是十分重要的。在书法作品中，墨色的浓、淡、干、湿，取决于墨与笔含水量的多少。在同量的浓墨中调入的水愈少墨色越浓；笔头含墨水愈少就愈干，反之笔头含墨水愈多就愈湿。用墨佳妙，全靠用笔发挥作用。用笔神化，也靠墨色神质的体现，而墨与笔的相互关系，是通过水的使用产生效果的，前人对此已有精辟的论述，如清代张式《画谭》云：“笔法既领会，墨法当深究，画家用墨最吃紧事。墨法在用水，以墨为形，以水为气，气行，形乃活矣。古人水墨并称，实有至理。”近代黄宾虹曰：“论用笔法，必备用墨，墨法之妙，全从笔出。”“古人墨法妙于用水，水墨神化，仍在笔力，笔力无亏，墨无光彩。”墨与水、笔三者之间的关系如何处理，使其既有统一又有变化，要根据篆书作品中表现对象的需要而灵活运用。

2. 八种墨法

篆书作品的用墨方法大致可分为：浓墨、淡墨、干墨、湿墨、焦墨、涨墨、宿墨、彩墨等

八种。

①浓墨法　指所作笔画线条中的墨色浓黑而有神质。浓墨的书法作品易见神质，有神俊味隽，雄伟庄严之致。历代书家中喜用浓墨者居多。但应注意，不应使墨研得太浓，太浓之墨，极易滞笔，影响书写效果。

②淡墨法　指所作笔画线条中的墨色浅淡而有神采。淡墨有清雅淡远之感觉，富于抒情性，如作优美宁静的抒情诗，不妨试试。

③干墨法　指所作笔画线条含水较少出现飞白的墨法。干墨的笔画线条要筋脉畅通，要有“带燥方润、将浓逐枯”的线条艺术效果，避免干瘪无神之弊。

④湿墨法　指所作笔画线条含水较多，骨力稳健而带滋润。用湿墨作的笔画线条，要有骨有肉，方为得法。

⑤焦墨法　指用浓墨作成的飞白笔画线条。焦墨比干墨更进了一层，呈枯焦之象。焦墨适宜表现感情激烈的诗词。运用焦墨写字时，更应注意“带燥方润、将浓逐枯”之法，方可得神采倍增的作品。

⑥涨墨法　指四周渗涨墨水而成丰厚笔画的用墨方法。笔头饱含墨水，用笔沉稳劲健，运笔迟缓涩行，这样的用墨用笔、笔画中间可见清楚的笔触，和笔触四周渗出的一层墨色，所写出的线条即为骨、肉俱全，筋、气亦备的佳妙笔墨线条，其线条丰厚而富有立体感。涨墨比湿墨更进了一层。

⑦宿墨法　是用存久失胶，墨渣粗而沉淀，墨色不易渗化融合的变质墨作成的沉郁的笔画线条。用宿墨写字时，要格外小心，用笔要肯定、灵动，否则会板结或污染作品。黄宾虹善用宿墨作书。

⑧彩墨法　是用饱含清水的笔尖蘸墨着纸写墨色变化丰富的书法作品。近几年来，日本、东南亚及我国等地的一些学习者，热衷于用彩墨法创作有浓、淡、干、湿变化的书法作品。用此法作字，如处理得当，能得变化统一而又自然大方的作品，具有明显的特色。如掌握不好，一处极浓，一处极淡，易落小家之气。

不同的墨法要根据书法作品的内容、形式和所要追求的意境、风格之不同而有选择地运用，既可以单独使用某一种墨法，又可以几种墨法交叉综合运用。若想运用自如，恰到好处，需要长期实践、不断探索。用墨的方法，还会随着时代的需要而不断地发展。

历代篆书家对墨法各有偏爱，因此形成各家的风貌。程邃善用渴笔干皴，吴让之喜用羊毫浓墨，董其昌用淡墨，王铎善用涨墨，吴大澂多用湿墨，吴昌硕则对浓、湿、干、渴墨法能自如运用。他们各求其趣、各臻其妙、各自成家。

四、笔、墨、纸、砚

书篆时要掌握好用笔、用墨的技巧，还必须悉识笔、墨、纸、砚的特性。笔、墨、纸、砚亦称“文房四宝”。“工欲善其事，必先利其器”，学习篆书艺术，其中包括学习如何掌握与发挥书写工具的性能。不同书家使用不同性能的书写工具，就产生不同艺术风格的作品。所以要写好篆书，首先应该讲究书写工具的选用。

1.笔

我国使用毛笔的历史，最早可以追溯到六七千年前的新石器时代的彩陶绘画。迄今为止发现的完整的毛笔实物为1954年于长沙左家公山战国墓中出土的战国毛笔。继后的有睡虎地

秦笔、武威汉笔，以及唐代、明代、清代的毛笔。唐代安徽宣城，是全国的制笔中心，所制之笔，称为宣笔，一直延续到宋代，并影响到歙州、黔州等地。后湖州崛起，成为另一个制笔中心，一般称湖州制的毛笔为“湖笔”。唐、宋毛笔以硬毫为主，明清羊毫笔大行。

毛笔的种类繁多，如从毛笔的软硬来分，大抵可分有硬毫、软毫、兼毫三种。

硬毫笔，有用兔毫（兔毫中最为名贵者是用深紫色的兔毛制成的，称为紫毫）、狼毫（黄鼠狼毛）制成，还有用鼠须、马尾、鹿毫、豹毫等制成者。

软毫笔，主要指羊毫笔，还有用鸡毫、胎毫制成的。

兼毫笔，是以硬毫为中柱，软毫为周围而合成笔锋的毛笔。如“五紫五羊”、“七紫三羊”、“三紫七羊”等种，及大、中、小号“白云”笔。

如从笔锋的长短分，可分有长锋、短锋两种。如从笔锋的大小分，可分有大、中、小楷笔。大笔是斗笔和京揸，又分大、中、小号，中笔是提笔、屏对笔等，小笔有圭笔、水笔、描笔等种。类式不同的毛笔，书写的笔画线条效果也不同。

用硬毫笔写字，其笔画线条易劲挺，精神外拓，但线条失之单薄，易生圭角，易作提笔难作按笔，因此运笔不宜太快。硬毫有助于笔力软弱者。

用软毫笔写字，其笔画线条易丰满、气韵内蕴。但线条易失之媚软，易圆难方，易作按笔难作提笔，因此运笔不宜太缓。软毫有助于锻炼腕力。

用兼毫笔写字，兼具硬、软毫笔之特点，适宜于初学者。

用长锋笔写字，其笔画线条富于变化和弹性，提按幅度大，蓄墨又多。然不易驾驭，易产生信笔之弊。

用短锋笔写字，其笔画线条易浑厚劲健，然提按幅度小，蓄墨少，笔画变化也少。

用大笔写小字，虽线条变化不多，却易得朴厚气势；用小笔写大字，则运笔势弱，易显“声嘶力竭”之态。故宁可用大笔写字，而不用小笔写字。

宋姜夔《续书谱》说：“笔欲锋长劲而圆，长则含墨可以运动，劲则有力，圆则美。”清梁同书《频罗庵论书》云：“笔要软，软则遒，笔头要长，长则灵。”是说“笔欲锋长劲而圆”的好处。但这也不是绝对的，有的篆字适用长锋羊毫笔，如临写邓石如、吴让之的篆书；有的篆书要用锋短一些的笔写，才能写出它的气韵，如临吴昌硕的篆书。当然只要悉识上述之特性，正确掌握提按起倒、中锋运笔等的笔法技巧，用羊毫笔也可写出既丰满又挺拔遒劲的线条。对于初学者来说，最好用兼毫笔来写，到了有一定功夫后，方可使用长锋羊毫笔。一般地说，新笔锋柔散，旧笔锋健集，秃笔锋老辣。

什么样的毛笔才算是好笔呢？

应以“尖、齐、圆、健”为标准。

尖，是笔毫聚集时毫端要尖。因笔锋尖，可写细画，按笔又可写粗画，可藏锋可露锋，可以变化。

齐，指笔锋铺开时，毫尖是平齐的，也就是笔头万毫长度整齐。锋齐能写出圆浑的笔画，而笔毫长短不齐者便成破锋。

圆，是笔头为圆锥形，中部略鼓，呈橄榄状。书写时，八面使转自如，其笔画线条有立体感，这就是笔圆的优点。

健，是运笔提按时，笔锋有一定弹性，久用不退。善运笔者，就是借笔锋之弹性，以提按、疾徐等运笔技法，乘势导之，表现节奏和张力，使笔画线条富有灵动的生命感和韵律美。

毛笔的选择和保护。购笔时，笔头以透明之锋颖长者为佳，笔毫以柔顺细腻者为好，笔

杆以圆正不歪斜者为上。新毛笔应用水浸开笔锋，用毕后洗净，挤去一部分水，理齐笔锋，笔尖向下悬挂，使之自然干燥蓬开。笔保护得好，不仅可延长寿命，而且越用越顺手。新笔不用，应和樟脑丸一起放于盒内，以防虫蛀。

2. 墨

我国用墨历史悠久，用墨的例证现可得见的有六七千年前新石器时代彩陶上的墨色纹样，及三千多年前殷商时期甲骨文中的墨书，使用的是天然的石墨。至战国，从传世的战国竹简看，墨色大有提高。汉代已开始用人工制造的烟墨。最早见于记载的制墨家是三国时魏国书法家韦诞（字仲将），世称"仲将之墨，一点如漆"。唐代有著名的制墨官奚鼐，奚鼐兄弟所作的墨以鹿角胶蒸而和之。奚鼐之子奚超在唐末战乱时，离家到徽州造墨。因他造墨有名，南唐后主李煜宠赐他国姓，于是奚超就变为李超，从此，徽墨闻名于天下。李超之长子廷珪名声更大，他制的墨被时人誉为"黄金易得，李墨难求"。李氏又授技术予耿氏、盛氏。到了宋代，又有著名制墨工张遇、潘衡、叶茂实等。

北宋以前，都以松烟制墨，北宋时，创用石油烟制墨，当时说这种墨"墨光如漆，松墨不及"。

明代制墨，已分有油烟、松烟两类。《天工开物》云："凡墨烧烟凝质而为之，取桐油、清油、猪油烟为之者，居十之一，取松烟为之者，居十之九。凡造贵重墨者，国朝推重徽人。"由此可知，明代喜用松烟墨。

清代制墨，不但质量得以提高而且注重外表的装饰工艺。有曹素功、汪节庵、汪近圣、胡开文四大制墨家。光绪年间，创制了墨汁。使用墨汁比使用墨锭磨墨大为省便。

现代墨可分油烟墨、松烟墨、松油烟墨、漆烟墨四种。

油烟墨是用油烧烟(主要是桐油或菜油，并和以麻油、猪油等)，再加入胶料、麝香、冰片等制成。油烟墨质地坚实细腻，墨色乌黑有光泽。新油烟墨存放一段时间后，胶性略退，使用效果更佳。

松烟墨是用松树枝烧烟，再配以胶料、香料制成。其墨色浓而无光，胶质较轻，入水易化。

松油烟墨是二者结合的混合墨，宜于写字，作画次之。

漆烟墨光亮如漆。

墨应以质地坚细、色泽黑亮、胶质适中、上研无声为佳。

质地坚细，即墨锭坚实，磨出的墨颗粒细洁。

色泽黑亮，以墨色黑得泛紫光为最上乘，其次为纯墨、青墨。

胶质适中，因墨的胶质太重则太黏，太轻则不浓，以适中为宜。

上研无声，好墨上研无声，发墨细腻，研磨至尽，香味不变。劣墨上研，声粗而又打砚，也就是研磨时发出沙沙声和白色泡沫。

选墨。用好墨作书画，能增强光泽和渗透力，着水不化，能防腐、防蛀，经久不变色泽。选购墨可用看、摸、敲、嗅来鉴别。

看，是看墨锭表面是否光润细腻。

摸，是用手摸墨，如感觉粗糙，即是次墨。

敲，是将墨轻轻敲打，质佳者声音清脆，质次者声音凝滞。

嗅，是用口哈气，用鼻嗅，如有香气，应是好墨，无香味或有臭味者即是次墨劣墨。

研磨。磨墨注意事项：注水入砚不宜太多，磨浓后再加水，再磨浓。磨墨时要将墨锭竖直磨，要轻缓。常言道"磨墨如病夫"，磨出的墨才细腻，可避免出现墨渣。墨的浓淡要适中，

太浓滞笔，太淡化形。当日用墨当日研磨。新墨作书，墨色黑亮，神采倍增，宿墨作书，墨色板结，没有光泽，但另有一种沉郁之趣。

墨汁使用注意事项：使用墨汁作书，最好将墨汁加清水，再用墨锭磨至浓度适宜为好。这样，既省便，又可得墨色变化的优点。

纯用研磨的墨，便于掌握适宜的浓度，可获得墨韵变化丰富的效果，且利于灵活运笔，不黏、不滞，可使腕关节得到锻炼。

3. 纸

纸传为东汉蔡伦所发明。传说他在公元105年造出一批佳纸献给朝廷，自此广开用纸书写之风气。其实早在西汉已经有了麻纸，只是因产量不多，质量不佳，尚不能代替简牍帛书用。到了唐代，造纸技术有了很大的发展，并传播到日本等国去。

唐代已开始制造宣纸。宋末元初，造纸工人曹大三迁到安徽泾县安居造纸，所造之纸称"泾县纸"，因在宣城集散，又称为"宣纸"。宣纸是用青檀、楮皮与稻草为主要原料，经浸泡、灰掩、蒸煮、漂白、打浆、水捞、加胶、贴烘等十八道工序，一百个操作过程，历时一年方可造成。由于纸质优良、柔韧、细腻、耐久，故有"纸中之王"、"纸寿千年"之誉。

传世的古代名人书画，多用宣纸作成。明清时期，宣纸成为宫廷及官府的公文用纸和高级的书画用纸，至今盛誉不衰。宣纸因安徽出产宣城集散而得名，不过现在也将浙江、四川等地生产的这种性能的纸统称为宣纸。

书法创作中纸的选择是十分重要的。优质的纸，能提高作者的创作情绪，能"纸墨相发"。书法用纸可分练习用纸和创作用纸两类。

练习用纸，一般以能吸水能渗化，质地略松粗为宜。常用的有毛边纸、毛太纸(竹纤维纸)、元书纸（稻草纤维纸）及新闻纸（松木纤维纸）等。这类纸有利于练习用笔、用墨。如用纸面平滑、不吸水的纸练字，运笔浮滑，腕力得不到锻炼，情绪也受到抑制。用生宣纸练字也不好，因要集中注意力控制墨水的渗化，笔法上的锻炼机会就少了。毛边纸、毛太纸、元书纸、新闻纸的性能接近宣纸，用好墨写出好的作品来，也可装裱、装框展示，而且别有风貌。

创作用的纸，一般以宣纸为宜。

宣纸大致可分为净料、棉料、皮料三类，又可分为生宣、熟宣、煮硾宣(半生半熟宣)三类。

生宣有净皮、罗纹、玉版、扎花、料半等种，质地韧绵细密，洁白美观，易吸墨易渗化，笔墨之迹变化丰富生动，层次清晰，是其他纸所不能比拟的。生宣中又分单宣、夹宣两种，单宣易于发挥笔墨效果。夹宣吸墨多，易得浑厚之笔墨线条，写大字时纸不易破，不过要有一定的笔力和经验，才不致使运笔凝滞。

熟宣，是生宣经过上明矾及七骨胶、涂色、涂蜡而成矾宣，惯称熟宣。熟宣有定皮笺、冷金笺、玉版笺、云母笺等种。熟宣多半不渗墨或吸墨较慢，但因质地松软易于行笔，所以不同于其他不吸墨的机制纸。写小楷时用熟宣为好。作中字大字用熟宣也能使笔法爽健，但较为单薄，没有生宣作书特有的浑厚和笔墨变化的生动丰富。

煮硾宣，亦称半生半熟宣。介于生宣与熟宣之间，兼具两者之特点，但也缺乏两者之优点，缺少特性。这种纸适用于初学者。

篆书创作，一般情况多采用生宣，写小楷篆字用熟宣，煮硾宣为好。为求得作品的特殊效果，偶尔也可用其他纸。

宣纸的保管，应避免折伤曲皱，避免直接受风吹日晒，因熟宣受风吹日晒后易脱矾变质，生宣受风吹日晒后纸质和颜色也会起变化。暂不用的宣纸应卷好，再包上一层其他纸，放置

阴凉处。

4.砚

也称砚台、砚海、砚池、墨海。是用石或土等原料加工制成的磨墨工具。汉代已普遍使用砚台,汉至西晋盛行圆形三足砚,北朝盛行方形四足砚、隋唐时,砚台有龟式、屐式、箕式、山峰式等种。唐代以前,墨不是直接在砚台上磨的,而是放在一块研石和砚台间研磨的。这样的砚台和现在的砚台就有所不同。

砚台的选料,传汉代始用天然砾石,魏晋多出瓷、瓦、陶砚,唐代又多出澄泥砚、三彩砚。唐代时,已不采用一块研石夹墨锭在砚台上研磨的方法,加上墨的质量得到了改进和提高,又发现了端石、歙石、鲁石、洮石等适宜造砚的优质石材,使砚台的品质有了很大的提高,并出现了历史上著名的端砚和歙砚。

端砚,约在唐武德(公元618—626年)年间问世,因产于端州(今广东肇庆)而得名。其石出在肇庆东郊高要县东南,烂柯山西麓沿端溪水一带,其中石质最好者为水岩老坑,因石终岁浸于水中,温润如小儿肌肤。《端溪砚史》赞赏曰:“体重而轻,质刚而柔。摩之寂寂无纤响,按之如小儿肌肤,温软嫩而不滑”。其石特点是,质地细腻温润,注水不耗,易于发墨,发墨细腻,又不损笔毫,石纹美丽。著名品种有鱼脑冻、蕉叶白、青花、火捺、冰纹、石眼等。自中唐到明清,端砚除了制有各种砚形样式外,还刻以山水、人物、花鸟、鱼龙等图饰。这样制作除了实用外,还有了很大的玩赏价值。

歙砚约在唐开元(公元713—741年)年间问世,其品质稍逊于端砚,因产于江西婺源(古属歙州)而得名。其石质地较端石为嫩,呈青灰色。发墨效果也逊于端砚,较易干。著名品种有龙尾、罗纹、金星等。

如条件不允许者,挑选实用砚台即可选用歙砚。歙砚一般质地坚细温润,易于发墨,发墨细腻,注水不耗。用蓄墨多的圆形带盖的普通歙砚即可。

砚的保养应注意如下事项:注意不用有杂质的墨来磨伤砚面。如磨墨时听到沙沙声,又见到池中起有白色泡沫,应及时清洗,另换优质墨锭。佳砚应配用佳墨。如绘画需用过夜宿墨,也应防止尘染。如砚台长期不用,应洗净盖好,以备后用。

另者,书篆时,垫毡应垫平,方可使笔法墨法运用自如。在没有垫毡的情况下,也应垫以能吸水的纸,如毛边纸或新闻报纸等。

习篆者必须了解文房四宝的一些性能常识,以利于用笔、用墨等方面技能的掌握和提高。

第二节 篆书结字与基本笔画法

一、篆书结字

结字亦称结构、结体,系指字的点画之间、结体单位之间的搭配与形势布置的形式法则。

小篆结字 不同的篆体有着不同的搭配法则。小篆的结体特点是以方楷一字半为度,一字为正体,半字为垂脚,半字的垂脚是一、二、三竖下垂或是上出,即小篆取纵势长形,笔画粗细均匀,使转圆活,以均衡对称见长。下垂或上出的部分是可灵活伸缩的部分,使得篆字的结体易于形成俊丽流畅、均衡对称的形体特征。小篆结字以秦琅琊、泰山刻石为代表。

小篆中一、二、三竖画下垂的结体如:

小篆中一、二、三竖画上出的结体如:

小篆的字形结体，绝大多数是均衡对称的。其均衡对称的结字形式有：独体对称结字、同体左右对称结字、同体上下对称结字、异体上下对称结字、同体左中右对称结字、异体左中右对称结字、异体上中下对称结字、同体三角形对称结字、异体三角形对称结字、同体四角对称结字、异体四角对称结字、其他型对称结字。

独体对称结字:

同体左右对称结字:

同体上下对称结字:

异体上下对称结字:

同体左中右对称结字:

异体左中右对称结字:

异体上中下对称结字:

同体三角形对称结字:

异体三角形对称结字:

同体四角对称结字:

异体四角对称结字:

其他型对称结字如:

在书写这些绝对需要对称的篆字时，要十分细致地将每一个笔画的位置写准确，如果稍有偏差，就会失去小篆特有的均衡对称的装饰美，而且会给人以歪斜欲倒的感觉。如果能将这些对称的篆字写准确，也就容易掌握其余小篆的写法了。

不同篆书的结字多有差异，但也有共同之处，具有搭配适当，上覆下承，左迎右让，顾盼有情，中宫收敛，四面伸展，团结一致的有机联系。这些，就是结字的一般规律。不以规矩，不成方圆，若不按这些规律去做，篆字就写不好。另一方面，仅靠这些规律，也是不能写出有韵味和有个性的篆书来的，还必须进一步掌握篆法的特殊变化规律。这特殊变化的规律就是篆书的“变体”。

篆字的变体　对篆字的某一点画，或某一部分的用笔或结构，作不合常规的变化，使之奇趣横生，又能协调平衡。篆书的变体从结构外形看，有方、圆、长、扁、欹、正、分、合、穿、插等变化；从笔法上看，有收展、曲直、顺逆、疾徐、粗细、转折等变化。而且这两方面常是互相影响，有机地联系在一起的。研究篆字的变体，不能只求奇险、巧拙，还应懂得为什么要这样变化，为什么能这样变化，字本身与字周围有哪些影响，从而找出规律性的东西，以便结合今天的审美情趣，来决定取舍或夸张。字的变体不能强行为之，使人感到怪诞离奇，而应作有根据的因字制宜的变化。往往这一笔或这一字是险的，另一笔或另一字则救之，因此从局部看是险绝的，从整体看则是平稳的(不是对称)，即险中求稳，平中寓奇，变化统一，奇趣横生，神韵美妙。

唐孙过庭说:“至于初学分布，但求平正;既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。”道出了研究字法的一般规律与特殊规律之间的辩证关系，即先从平正、匀称、规矩入手，进一步在规矩中求不规矩，平正中求不平正，匀称中求不匀称，进而达到平中求奇，奇中有平，奇而不怪，奇中有理。

二、篆书基本笔画法

1. 小篆基本笔画法

篆书的演进，从陶文—甲骨—金文—石鼓—秦篆，渐已趋规范化。秦篆的规范化体现在较为整齐简化、符号化、线条化、规律化，所以习篆从习秦篆入门较容易。秦篆的用笔，始终是中锋和藏锋。也就是起笔时，逆入藏锋，将笔锋裹在笔画里；回转时提笔，中锋铺毫行笔；收笔时提笔逆回藏锋。秦篆的基本笔画，没有楷书中的撇、捺、钩、挑、折，只有竖画(包括点、横画)、圆环画、曲画、回画等。

竖画　①从逆锋起笔处，慢行向上至顶点。②略提笔后，转锋下按中锋铺毫向下运行至底点。③笔稍提起，转弯回锋逆上引至终点。④收笔成篆书的竖画。这里的①②是逆入藏锋起笔，③④是逆回藏锋收笔，②③是顺锋中锋铺毫行笔。

运笔法则：欲下先上，欲上先下，欲右先左，欲左先右，无往不收，无垂不缩，藏头护尾，中锋铺毫。如此所写竖画遒劲丰腴，圆润均匀，有如“绵裹针”，即所谓“玉筋篆”（斯篆）的特点。

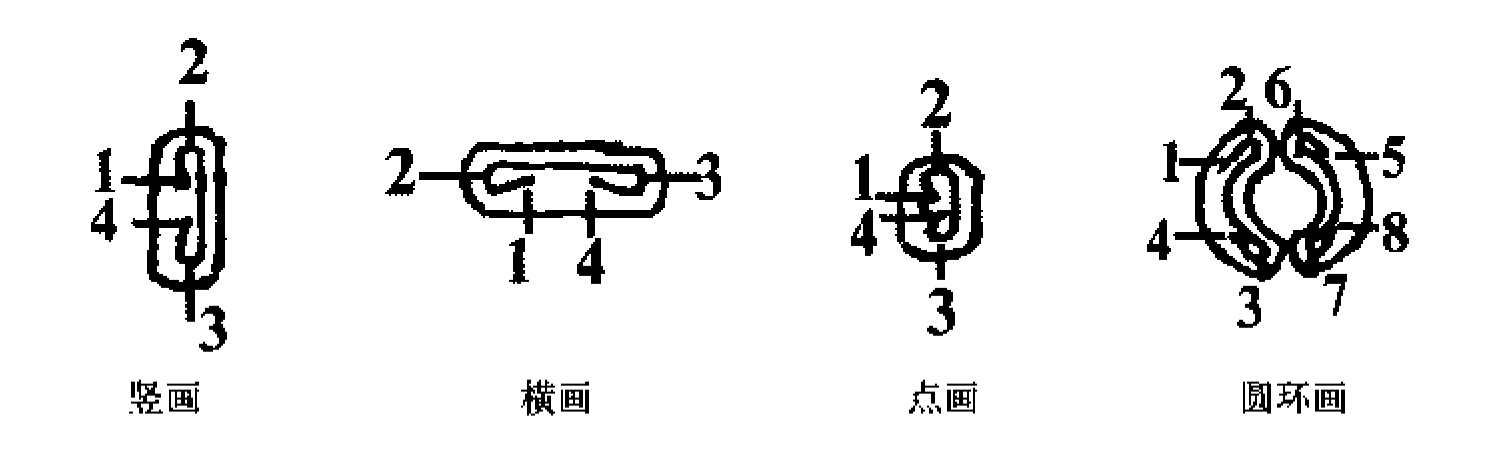
竖画如此，曲画、回画的用笔也如此。

横画和点的写法与竖画同，只是改变了方向和长短。

圆环画　实际上是二笔竖画弯写成半圆形，拼接起来组成的。

曲画　包括弯、婉、斜等形状的笔画，如：乚、ㄱ、𠂆、ㄱ、⻌、⺃、爪等。在曲画的曲弯处，必须提笔捻管，使笔的主锋随之转动，保持中锋铺毫行笔，并逆回收笔。

回画　是行绕或回叠形状的笔画，如：⺄、㔾、㔾、丂、㔾、⺓等。书写回画时，上下左右来往行回，也用提笔捻管的方法，以获得婉转畅通的效果。



竖画　　横画　　点画　　圆环画

应了解篆书同隶、楷书的横、竖画藏锋起笔处的区别。篆书的横、竖画藏锋起笔处呈圆形，而隶、楷书则呈不同形状的方形。如篆书呈⊏、∩形、隶书呈⊏、∩形，楷书呈⊏、∩形。

2. 书篆运笔要领

书写秦篆时，用笔宜慢不宜快，笔画要写得停匀遒劲，柔中带刚，圆浑凝练，富有立体感，不得偏倚马虎，潦草从事，要避免出现偏锋和扁薄的现象。要端坐正视，平心静气，中锋运笔，使笔锋随着笔画趋势转动方向，通过提笔捻管不断调整笔锋。虽然篆书笔画多曲折婉转，也要保持中锋铺毫行笔。

第三节　秦篆笔序、习篆顺序

一、秦篆笔序

1. 秦篆笔序三十一字

书写秦篆，为求得笔画之间的匀接，上下左右的停匀与变化，结字的方圆规矩有呼应又有变化，其用笔顺序要与楷书有所不同。只有掌握篆书笔顺的一般规律后，才能使用笔均衡，结字合法。下列是秦篆笔序三十一字。供练习时参用。

楷书"宀"作两笔，篆书作三笔：

楷书"口"作三笔，篆书作二笔：。也可作三笔：

楷书"曰"作三笔，篆书作三笔：

楷书"木"作四笔，篆书作五笔：

楷书"之"作三笔，篆书作四笔：

楷书"大"作三笔，篆书作四笔：。也可作三笔：

楷书"又"作二笔，篆书作三笔：。也可作二笔：

楷书"月"作四笔，篆书作四笔：。

楷书"宀"作三笔，篆书作二笔：。也可作四笔：

楷书"山"作三笔，篆书作四笔：

楷书"水"作四笔，篆书作五笔：

楷书"雨"作八笔，篆书作八笔：

楷书"子"作三笔，篆书作四笔：。也可作三笔：

楷书"心"作四笔，篆书作四笔：

楷书"門"作七笔，篆书作八笔：

楷书"系"作六笔，篆书作七笔：。也可作六笔

楷书"女"作三笔，篆书作三笔：

楷书"齊"作十四笔，篆书作十六笔：

楷书"兒"作八笔，篆书作八笔：

楷书"手"作四笔，篆书作五笔：。凡是弧形不大的，如，可一笔写成，所以"手"也可三笔写成：。反之，弧形大的如"巾"，就不能连成一笔，应分开写成：

楷书"内"作四笔，篆书作三笔：

楷书"彖"作九笔，篆书作九笔：

楷书"民"作五笔，篆书作四笔：

楷书"石"作五笔，篆书作四笔：。也可作五笔：

楷书"弟"作七笔，篆书作六笔：

楷书"角"作七笔，篆书作九笔：

楷书"馬"作九笔，篆书作八笔：

楷书"鳥"作十笔，篆书作八笔：

楷书"風"作九笔，篆书作八笔：

楷书"鹿"作十一笔，篆书作十三笔：

2. 秦篆笔序两个特点

第一，秦篆笔序有与楷书既相同又不同的规律，相同的规律即先上后下，先左后右，先横后竖，先外后内。不同的规律大致可分如下四种。

①先写中间，后写左右，如：

②先写主笔，后写次笔，如：



③先写右边，后写左边，如：

④先写下部，后写上部，如：

第二，有不少篆字的书写顺序可灵活处理。如"回"字可分五笔，从外面起笔，写成：ㄣ、ㄖ、ㄖ、ㄖ、ㄖ；也可以从内面起笔，同上分五笔写成；也可从里面起笔，一笔写成。又如"王"字，可先写三横，后写一竖；也可先写二横，后写一竖，再写一横。"广"字，可写成二笔：𠂆、广；也可写成三笔：丶、亠、广。"火"字，可先写中间，后写左右；也可先写左右，后写中间。篆字结字有三排并列的，可先从中间写，后写左右；也可先写左右，后写中间。所以说，当掌握篆书笔序的一些规律后，只要能将笔画写得婉转劲健，圆浑凝练，加上结字均衡连贯，便不必过于拘泥于笔画顺序的先后，可以灵活变通。

二、习篆顺序

习篆十顺序归为三阶段，这就是习篆的入门。

1. 按顺序分别练习"秦篆笔序三十一字"和"秦篆笔序两特点之二十字"(见本章)。学写篆书，应从中字入手，即长度大致为12厘米，宽度为9厘米的长方形大小的篆字，后扩至大字，最后学写小字。

2. 练习《说文解字》五百四十部首。王福庵、吴大澂、杨沂孙诸家所书说文部首墨本可作临本。如有条件，最好练习东汉许慎《说文解字》中的9353字。清沙青岩《说文大字典》中的一万余字、元应在《篆法点画辨诀》等。

3. 当熟悉上述秦篆的基本偏旁结构的写法后，就可临习秦篆代表作琅琊、泰山刻石，并以此二石古厚峻拔之气为范，临写峄山、会稽二刻石。可同时结合临写清邓石如、吴让之、赵之谦、吴昌硕等家篆书。

4. 接着可临习汉篆中与秦篆风格较相似的作品，如汉《袁安碑》、《袁敞碑》、《嵩山少室石阙》、《开母庙石阙》、三国吴《天发神谶碑》及唐李阳冰铁线篆等。

5. 在掌握秦、汉篆书结字用笔等基本法度后，就可进而临习同一时期的方体或亦方亦圆的自由体篆书作品，如秦诏版、权量、瓦当、虎符及汉篆中的祀三公山碑、韩仁碑碑额、张迁碑碑额、金刻铭文篆书等。

6. 临习《石鼓文》拓本。如遇拓本字迹模糊之处，可参见《吴昌硕石鼓文墨迹》一帖，并可从中得到精妙笔法的启示。不过要明了，吴氏所临《石鼓文》，已具自己面貌，其特点是结字右边高于左边，向右上方倾斜取势，字形也较为修长，用笔较为俊健潇洒。了解了两者的区别，才能临出《石鼓文》原有的神韵及《吴昌硕石鼓文》墨迹的苍拙俊健之气。继而可临籀文《秦公簋》、《诅楚文》、《虢季子白盘》等。

7. 临习春秋战国时期与秦系籀文风格迥异的六国古文，如《沇儿钟》、《吴王光鉴》、《蔡侯盘》、《栾书缶》、《侯马盟书》、《温县盟书》、《楚王酓感鼎》、《陈曼簠》、《曾侯乙编钟》、《信阳楚简》、《仰天湖楚简》、《鄂君启节》、《中山王礜鼎》、《子弹库楚帛书》等。

8. 逆源而上，临习西周金文大篆，如《毛公鼎》、《散氏盘》、《㝬簋》、《多友鼎》、《即簋》、

《卫盉》、《墙盘》、《㦤簋》、《静簋》、《大盂鼎》等。也可从《大盂鼎》开始，按时间顺序临摹上述金文大篆作品。

西周金文的写法与秦篆大致相同，但要注意它的不同点：

①用笔方面：小篆用笔中锋铺毫，写出的线条粗细基本一致，而早、中期的西周金文，间用肥笔。如《大盂鼎》的“民”字作，“有”字作；《静簋》的“天”字作。金文用笔的另一要点是提按分明，笔画线条有粗细变化，有疾徐有提按的节奏韵律，如早期的《利簋》，晚期的《散氏盘》、《毛公鼎》等。

②结字方面：小篆结字规整匀称，以对称平衡见长；西周金文却以参差错落，天真自然为宗，如《大盂鼎》的“祀”字作，《㝬簋》的“远”字作，《颂鼎》的“孙”字作。

③章法方面：金文也不同于小篆，有比较强烈的疏密布白和文字大小欹正的对比，形成左右上下俯仰造势、浑然成章的章法。

④象形意味方面：小篆已消除了文字的象形意味。西周早、中期金文中有之，如《矢伯卣》的“隻”字作，《卫盉》的“佳”字作，何尊的“月”字作，《利簋》的“鼎”字作。

创作篆书时，对于文字的象形意味，要掌握分寸，不能过了头，甚至把大篆当成文字画。如有人写“马”字就画一匹马，写“鼠”字就画一只老鼠，写“山”字就画一座山峰，这就违反了书法艺术及其表现对象的根本规则，是不足为训的。

⑤文字学方面：西周金文的异体字、借用字比小篆多，常有偏旁重叠或偏旁换用的现象。能有根据地掌握好这一点，可以增加作品的变化，如掌握不好，则容易失误，出现生造字。所以在写金文时，要有根据，也就是常说的“字有所本”。对有疑问的字，要查找工具书，如吴大澂的《说文古籀补》，丁佛言的《说文古籀补补》，强运开的《说文古籀三补》，容庚的《金文编》、《金文续编》，徐文镜的《古籀汇编》，高明的《古文字类编》等。当然，最主要的是要有较好的文字学基础。

金文大篆临本有清吴大澂辑集的《钟鼎籀篆大观》，上海书画出版社出版的《篆书·书法自学丛帖》，西泠印社出版的法帖丛编《大盂鼎铭文》、《散氏盘铭文》、《毛公鼎铭文》等，荣宝斋出版的《中国书法全集·商周金文卷》，吴镇烽所编的《西周金文撷英》，大康所选辑的《金文书法精华》等。

9.临习殷代篆书甲骨文。甲骨文中最适宜做范本的，是武丁时期的宾组甲骨文，其书风特点雄健峻移。《甲骨文合集》、《殷契粹编》中均有大量的宾组甲骨文可供临写（参见第五节范本、临作、集字创作）。近现代甲骨文书法家创作的甲骨文优秀作品也可作参考，临习时要注意掌握各种风格的特征。近现代甲骨文书法作品大致可分为三种风格：一是用笔如刀，起、收笔处呈尖笔状，追求刀刻效果，运笔中锋，挺劲利落，书风劲悍爽朗。二是追求凝重古朴的金文气质，起、收笔藏露兼施，多用藏锋圆笔，运笔中锋涩行，字形结构也掺有金文的形体，通篇作品的字形体势融甲骨、金文于一体，有沉凝苍浑而又挺健的书风气息。三是用笔如书如刻，并融入行草书的笔墨情趣，字形结构舒展自如，率逸天成，另有一种洒脱天然的风韵。

还有，朴质浑劲的半坡等处的陶文刻符，也可借鉴。

10.经过系统的研习，对各种风格的篆书都有了一定的了解后，便可根据自己的审美意趣，选择对象深入练习，以专精一体，进而达到能精数体，从诸体中吸取能表达自己愿望的篆体融会贯通。“不为恋百花，在于酿佳蜜”，创造出有个性有时代风貌有民族精神的篆书风格来，这也就是习篆的主要目的。

习篆时，以临习整章拓本为好，可以掌握其章法的行气全貌，体会书风特点。如属集字，要防止不伦不类的文字凑杂之失（参见第二章“篆字识辨”、第三章“用篆之法”）。

练习时间的安排，因人而异。初学者，每天可坚持练习二至三小时。首先用一两个月的时间，耐心练习“秦篆笔序三十一字”和“秦篆笔序两特点之二十字”。接着将《说文解字》部首分成五六组加以练习，约需一两个月时间。进而练习《说文解字》九千余个小篆，做到熟练掌握。这是书篆的基础，这是第一阶段。第二阶段是练习小篆、汉篆、三国篆、唐篆、清篆。第三阶段是从练习石鼓文入手进而练习金文大篆后写甲骨文。可以反过来，一开始就学写甲骨文，后写金文大篆、石鼓文，再按篆书年代顺序练习。因各人的接受能力不同，每天练习的字数及某种书体应练习多少时间等问题，均应根据各人的不同情况而定。

第四节　范本选择，钩、摹、临、读法

一、范本选择

1. 篆书范本

指铭文、碑、帖等篆文书迹。

铭文篆书　指青铜器上或铸或刻的篆文书迹，以《毛公鼎》、《散氏盘》等为代表。

碑刻篆书　指刻在石碑上的篆文书迹，包括刻石、庙碑、墓碑、墓志、碣、造像以及摩崖石刻等。以秦《琅琊刻石》，汉《袁安碑》、《三公山碑》，三国吴《天发神谶碑》等为代表。

帖篆　指所有的篆书墨迹，以及将墨迹照相印刷，或将墨迹摹刻在石板或木板上而翻印出来的篆书作品。

它们的特征有所不同，铭文圆劲浑厚，碑篆朴茂天然，帖篆书韵周全，皆是极好的范本。碑帖范本的选择是十分重要的，要选取第一流的名著作为范本临习，否则，会养成不良的习惯和染上不好的习气，今后要改正就难了。宋代黄庭坚深有体会地说过：“初学周越数十年抖擞之病不尽。”清代郑簠在他的《隶法琐言》中说：“初学隶书是学闽中宋比玉，见其奇而悦之，学二十年，日就支离，去古渐远，深悔从前，及求原本，及学汉碑，始知朴而自古、拙而自奇，沉酣其中者三十余年。”初学者要选取法度严谨、平实朴质、平中得韵的一类篆书名著作范本，待掌握一定基础后，就可选取风格不同的范本练习。待达到一定水平，就应根据自己的不足之处而有选择地临习以作弥补，喜欢流丽飘逸一类而失之媚柔无骨的，就应选取刚健婀娜一类范本临习，以强其骨；如追求恣肆率逸一类而陷于松散狂怪的，就应选取谨严得韵一类范本临习，以正其体。最后一步，就是根据自己的学养性格、审美理想，选取自己喜欢的碑帖作范本临习。习篆者如能按上述四个阶段循序练习，就能事半而功倍。

初学者应选取法度严谨，平实朴质一类的楷篆碑帖入手，学写小篆可从《琅琊刻石》、《泰山刻石》等入手。学写汉篆可用《嵩山少室石阙》、《袁安碑》等入手。学写大篆可用《石鼓文》、《秦公簋》等入手，后写《虢季子白盘》、《毛公鼎》、《散氏盘》等。学写甲骨文可从宾组甲骨文入手。

临习碑帖，是书家必经之路。北宋大书家米芾在他的《海岳名言》中说：“壮岁未能立家，人谓吾书为集古字，盖取诸长处，点而成之，既老始自成家，人见之，不知以何为祖也。”米芾的“既老始自成家”，就是他长期深入临习碑帖而逐渐形成自己风格的经验介绍。明末书法

大家王铎,即使索书者络绎不绝,也仍然坚持一天临习碑帖、一天创作书法作品。这些,充分说明临习碑帖的重要性。

2. 范本种类

范本分有墨迹、刻帖、碑拓、印刷品四种类型。初学者必须善于分辨范本的优劣。

墨迹 指用毛笔手书之原本。墨迹的神采风韵,笔情墨趣的淋漓尽致的体现,是刻帖、碑拓、印刷品所难以相比的。所以古人有“得名迹数行,便可悟笔法”的说法。名家墨迹,难以得见,如有机会,应争取多看。

刻帖 系用墨迹为范刻于木板等物后印制而成的字帖。刻帖的选择,需要有帖学方面的知识。如其墨迹仍有存世,还应选用原墨迹为好。

碑拓 是以湿纸覆在碑上,再用墨或其他颜料拓成的脱本文字。宋以前的篆书碑拓最为精妙,皆可取之。其他版本及翻刻本,优劣差别甚大,应注意选择。若有条件,应当再看看原石。

印刷品 以墨迹、刻帖、碑拓用印刷方法印制出来的书法作品。其印刷方法有照相制版影印、珂罗版、胶版及石印等种。要善于分辨印刷品的优劣。

二、钩、摹、临、读法

1. 钩帖

用透明或半透明而不透墨的纸覆于碑帖上,用墨线钩字。钩帖分有双钩填墨法与单钩法两种。

双钩填墨法 将透明或半透明而不透墨的纸覆于碑帖上,用细墨线条双钩其字之边缘,再用墨逐笔填满。这种复制的方法,是古人学习和传播书法作品的一种原始方法。初学者如采用此方,易学到结字、用笔等特点,还可将钩成的成品作为摹写的样本和资料一起保存起来。

单钩法 将透明或半透明而不透墨的纸覆于碑帖上,用细墨线条在其字笔画中点顺着笔序钩成字,后将钩成的细笔画的字放置右边,对照左边的原字进行临写的方法,称为单钩法。在摹写时,由于有了单钩细笔画的制约,所写文字的字形和神采均能接近原字。这也是初学者的一种入门方法。

2. 摹帖

即摹写。是用透明不透墨的纸覆于碑帖上按笔序摹写成字。摹写对掌握原作的结字、用笔、用墨、书风等极有帮助。摹写之前,应对范本进行分析,然后集中精神进行摹写,写成后应对照原作比较,如有不足之处,还应反复练习,直至掌握为止。防止不加分析地描描画画。摹、钩的用纸,可选用薄宣纸、元书纸、描图用的硫酸纸等。如遇墨汁渗透污染碑帖时,可用一张透明的玻璃纸或塑料薄膜覆于碑帖上,再将摹写的纸覆在透明玻璃纸上进行摹写。

3. 临帖

即看着碑帖范本摹仿着学写。

临帖可分为对临、空临、背临三种。

对临 即看着碑帖范本,摹仿写字。这种临习方法,是现在大多数人采用的方法。对临既要掌握点画、笔意的特点,又要把握结字与神采的风韵,也就是要达到形神兼备的目的。临帖之前,应先分析范本的结字、用笔、用墨、行气、布白、章法、书风等特点,还应识辨篆字的字义、字形、字音,方可进行临写,做到心领神会地抓住要领,方可得心应手。可用米

字格辅助临帖法。制作两个大小不同的米字格。一个与范本的篆字等大；另一个与拟临写的放大的字等大。小的米字格用墨线画在透明玻璃纸上，覆于范本上。放大的米字格用墨线画在能汲水的厚纸上，垫于临写纸的底下，使之隐约可见，然后对照临写。这样，易于看准点画的位置，对初学者掌握字的结构大有帮助。

空临 指在读帖时，一边分析研习，一边用手指凌空书写或在桌上等处书写。空临是研习篆书的一种简便方法。在没有书写条件的情况下，只要随身带着字帖，就可用空临法学习，日子久了，心领神会，就会有比较深刻的印象和体会。

背临 是指运用对临、空临研习篆书一段时间后，有了一定的基础，就可将范本收起来，背着默写的方法。这种方法可检验临习的成效和对范本熟练的程度。背临利于记忆力的训练，可为创作作好准备。

临帖还可分为实临、意临两种。

实临 是依范本的结字，按笔画顺序准确地临写下来，同时将书风神采表达出来，做到形、神兼备。是忠实原作的临写方法。经过反复练习，不断提高，可获得书法技法上最重要的基础。这是临习书法的主要方法。

意临 指在实临的基础上，突出原帖的书风神采与精神气质，并掺入己意临写，使之神似而形非似的临帖方法。意临能使初学者在初学阶段也不排除个人的审美情趣。这对培养个人风格和创作能力大有帮助。

摹、临两者不同，各有所长。古人认为，临书易得笔意，摹书易得间架位置，学书过程，两者应互相结合。清周星莲《临池管见》云："初学不外临摹。临书得其笔意，摹书得其间架。临摹既久，则莫如多看，多悟，多商量，多变通。坡翁学书，尝将古人字帖悬诸壁间，观其举止动静、心摹手追，得其大意。此中有人，有我，所谓学不纯师也。又尝云：'诗不求工字不奇，天真烂漫是吾师。'古人用心不同，故能出人头地。余尝谓，临摹不过学字中之字，多会悟则字中字，字处有字，全从虚处着精神。彼钞帖画帖者何曾梦见？"《续书谱》云："临书易失古人位置，而多得古人笔意；摹书易得古人位置，而多失古人笔意，临书易进，摹书易忘，经意与不经意也。"明王世贞曰："临书易得意，难得体；摹书易得体，难得意。临进易，摹进难。离之而近者，临也；合之而远者，摹也。"

临习注意事项。

在临摹学习篆书碑帖时，应将上述各种临摹学习方法结合起来，灵活变通，这样，会激发学习情绪，将字临好临活。

在习篆中，既要防止浅尝辄止，几天小篆，几天大篆，不易掌握各体特点，难有所收获，也要防止过于单一。临习某帖一段时间内停滞不前时，换同类型的篆书碑帖，甚至换类型不同的篆书碑帖来临，可激发新的兴趣，并可相互启发。当掌握了书写小篆的基础后，不仅可以同时学写秦小篆、汉篆、唐篆、清篆，还可以同时学大篆、小篆、古文、甲骨文。当基本掌握《琅琊刻石》、《泰山刻石》、《袁安碑》、《嵩山少室石阙》、《毛公鼎》、《墙盘铭》、《大盂鼎》等一类楷篆的书写后，就可学写《秦诏版》、《三公山碑》、《散氏盘》等一类行篆。然后进入学写《五年相邦吕不韦戈铭》、《相邦樛斿戈铭》、《信阳楚简》、《仰天湖楚简》、《楚帛书》、《楚王酓感鼎》、《温县盟书》等一类的草篆。最后一步，是将楷、行、草篆交叉起来练习。学写楷篆，必须笔笔精到，注重写准结字与笔画的形态，但多失之平板而缺逸韵；学写行草篆，多重笔势的连贯，字形的生动，但易陷于结字松散，笔势轻飘。如将楷、行、草篆交叉起来练习，既能掌握不同篆体的特点，又能相互渗透，多方收益，全面得法。

上述的学习方法，要根据各自的情况而灵活运用，刻苦学习，持之以恒，方可事半而功倍。

东晋王羲之《论笔势》云："初学时，不可尽其形势，先想字成，意在笔前。一遍正其手脚，二遍须学形势，三遍须令似本，四遍加其遒润，五遍每加抽拔，使不生涩。"这就是说，初学临帖，先不要照抄字形，而应该认真分析结字和用笔的总体，第一遍，先把字的点画和运笔要领加以研习。第二遍，要研习字的结构体势的规律。同样一个篆字，由于点画和用笔的不同，结体也不一样。第三遍，掌握了上述点画运笔与结字的特点后，就要使自己所临的字与碑帖上的字一样，才算成功。然后，进入第四遍，就是不断研习，将所写的字写得遒劲丰腴，精神抖擞，这算是初步入帖。要看是否真正领悟了所临碑帖的实质，还需要临第五遍，这时随便临一个字都不能有生涩感，要写得与碑帖的字一模一样，直到得心应手，挥洒自如，方称"入帖"。

4. 读帖

就是反复地观读研习揣摩某一碑帖范本的结字特征、用笔方法、行气笔势、布局章法、书风神韵等的可取之处，还要与其他碑帖作比较，以达到从规律上认识某一碑帖的特点，为临帖作好准备。默记读帖可训练记忆力，有利于书写篆书的背字和今后的创作。祖先给我们留下了丰富的篆书遗产，人的精力和时间是有限的，不可能做到一一临摹，有的碑帖需要反复临写，有些碑帖只要读读就可以了。读帖是一种汲取传统精华最便捷的方法。在优秀碑帖的反复浸润与不断的熏陶下，修养就得以提高并形成自己的审美标准。明丰坊《书诀》云："熟识古帖于字形大小，偃仰平直，疏密纤秾，蕴藉于心。"在把握原帖外表特征的基础上，还要深入理解该帖内在的精神气质，读帖愈熟，理解愈深，临写也就愈容易得心应手了。

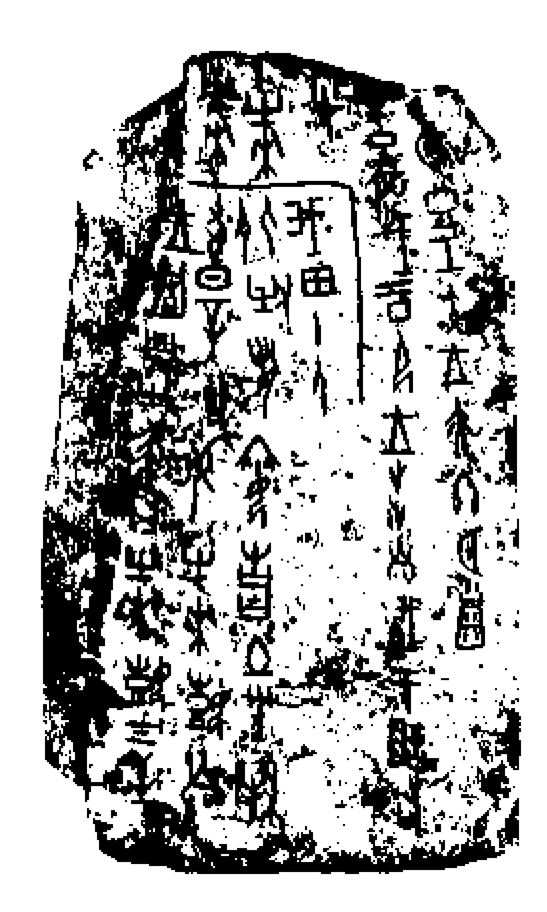
入帖目的在出帖。临习碑帖，是为了寻求入门的规矩，因此，不管百遍千遍地临习，不能掺杂个人意念。等到博学多家，熟练地掌握了各种法度和各种风格而需创新时，思想上又要无帖，凭着自己感受和所学到的各种法度和各种风格而即兴发挥。书法，本来就是书法家"表其性情，形其哀乐"的感情抒发。清袁枚云："不学古人，法无一可，竟似古人，何处着我。"学习篆法，开始怕不得法，后又怕为法拘囿，成为一成不变的书奴。唐释亚栖《论书》曰："若执法不变，纵能入木三分，亦被号为'书奴'，终非自主之地，是书家之大要。"齐白石曰："学我者生，似我者死。"说的就是这个道理。出帖是一个自立风貌的过程，是成功的关键。历代书法家皆以独特的风格名世。当然，没有入帖的基础前提，也就不能有出帖的成就，没有对传统的把握，焉能融会贯通去创新？学习者应把入帖和出帖作为学习中的两个主要部分去认真对待。

第五节　范本、临作、集字创作

初临范本时，力求形神兼备，熟练后，多掺有己意。下列范本、临作、集字创作可供练习时用。集字创作时，力求整篇作品结字、用笔、书风的统一变化并有新意。

一、武丁时期甲骨文(第一期)

临写要点：以毛笔表现铁笔书法的意趣，注意结字的朴拙雄健之意以及行款的错落有致，书风的雄健朴拙。



月盟壬寅王亦冬夕□
东啚(鄙)气二邑王步自𩵦于□司
乎　我田十人
有来北奴妻朗告曰土方侵
有来几日辛卯允有来艰自
王占曰有祟其有来艰迄至

吴清辉　临殷商武丁时期甲骨文

如川方至乃受众水　若衣服穑亦有康年

罗振玉集甲骨文书联　书风典雅秀劲

门多白下青山色　句有黄河落日声

吴清辉　集甲骨文书联　书风力求雄健朴拙

二、西周《大盂鼎》

临写要点：用笔沉实，重轻相间，间施肥笔，结字谲瑰，书风凝重瑰丽。



大盂鼎(全)

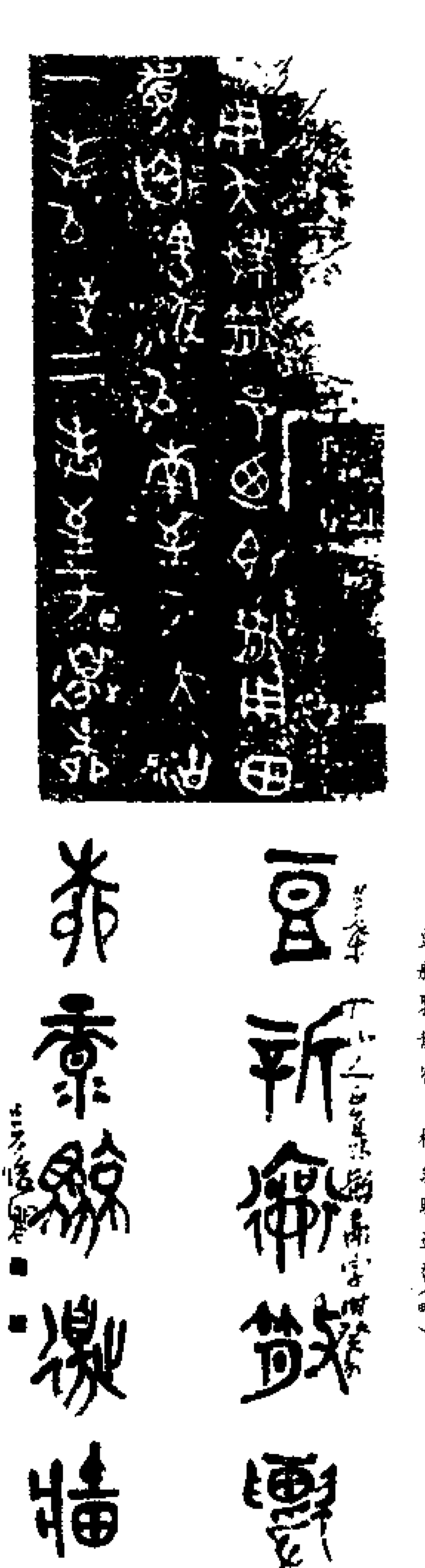
佳(惟)九月王才(在)宗周，令盂。王若曰：盂，不(丕)顯玟(文)王受天有大令(命)，在珷(武)……

乍(作)且(祖)南公寶鼎，佳(惟)王廿又三祀。

黄宾虹节临大盂鼎首、尾段(黄氏采用行草笔意临之)

三、西周 《散氏盘》

临写要点：用笔豪放凝重，施于提按疾徐之灵变笔法，结字宽博恣肆，行款错落洒脱，书风奇丽豪迈。



豆新衷散农 柳隶騄边畤(畛)

清 吴昌硕集散氏盘字书联

清 吴昌硕节临散氏盘首段

用矢𫓧(薄)散邑，迺(乃)即散 用田眉(堳)自瀋涉，㠯(以)南，至于大沽，一弄(封)，㠯(以)陟，二弄(封)，至于边柳

四、西周《毛公鼎》

临写要点：用笔闳和朴厚，结字遒丽生动，字形取纵势，行款自然顺畅，书风遒丽浑圆，是为金文之精品。



范本　毛公鼎(尾段)

虎冟(冪)熏里、右厄(軛)、轉画□(䩛)、金甬遣(错)衡、金嶂(踵)、金豪□□、
金□(簟)弼(笰)、鱼葡(箙)马　四匹、攸勒、金□、金雁(膺)、朱旂二鈴(铃)。

節臨毛公鼎
一九七三年十月　来楚生

来楚生节临毛公鼎(尾段)

五、《石鼓文》首段

临写要点：用笔圆浑遒劲，结字端庄舒朗，书风雍容和穆。



石鼓文

射虎弓鸣树深处 泛花舟出柳阴中

清 吴昌硕集石鼓文字书联

清 吴昌硕节临石鼓文第一鼓已自成风格

吾车既工吾马既同吾车
既好吾马既駓君子员员邋邋
员游尘鹿速速君子之求角
弓兹以寺吾敺(驱)其来趩趩
即吾即时尘鹿速速大来硕
吾敺(驱)其朴其遗射其豧蜀
又临猎碣第一

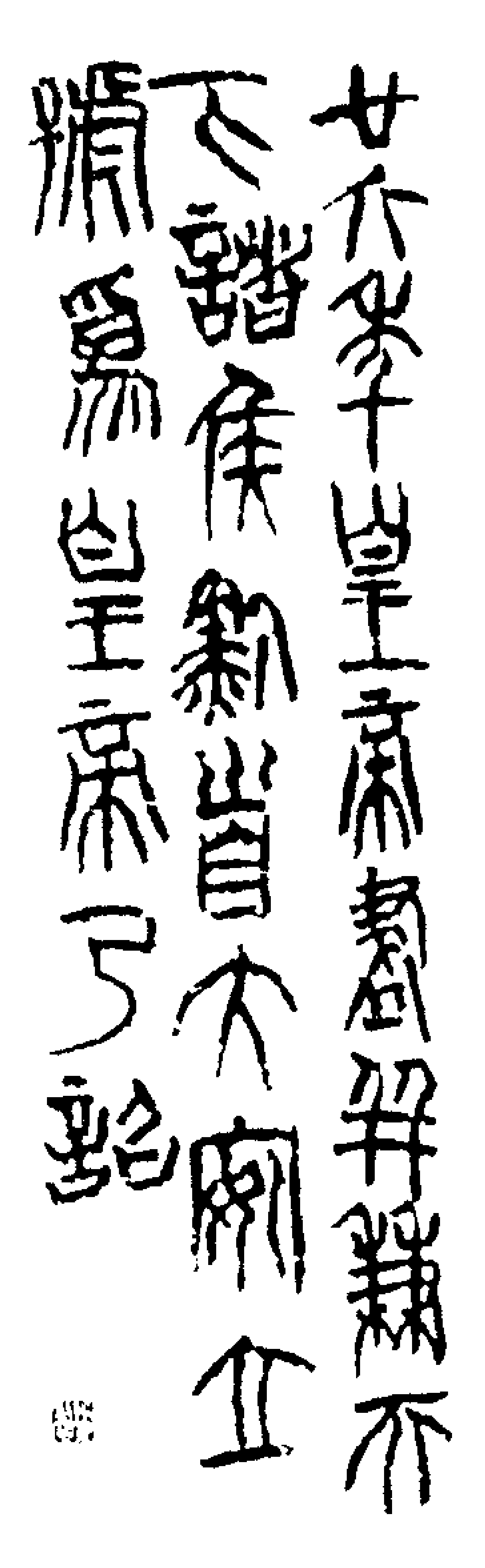
六、秦诏版

临写要点：用笔率意劲拙，折以代转，结字拙朴天真，书风险峻雄逸。



秦诏版

廿六年皇帝尽并兼天下诸侯黔首大安立号为皇帝乃诏丞相状绾法度量则不壹歉疑者皆明壹之



韩天雍　节临秦诏版

七、秦 《泰山刻石》

临写要点：用笔沉稳圆浑，藏头护尾，结字匀称，促上舒下，书风雅丽浑穆。

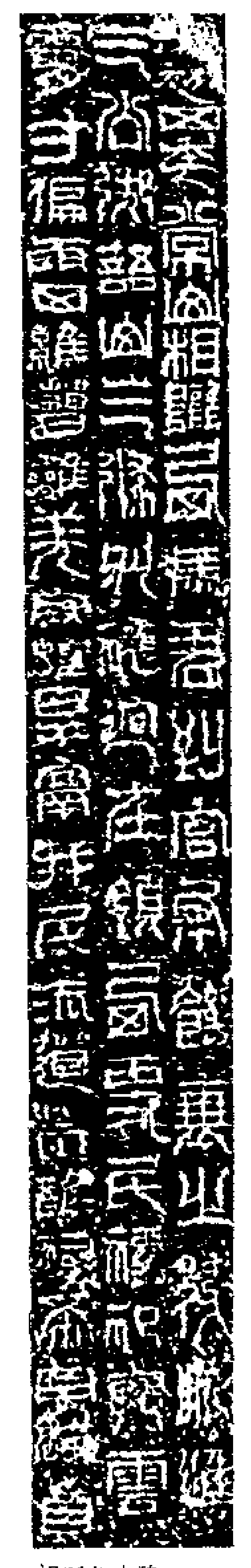


臣斯臣去疾御史夫臣 昧死言臣请具刻诏书金石刻因明白矣臣昧死请

清 赵之谦临泰山刻石二十九字本，已有自己的风格

八、东汉 《祀三公山碑》

书风特点：起笔方而又重，多用方折笔，结字方劲挺拙，行款参差错落，书风苍拙恣肆。



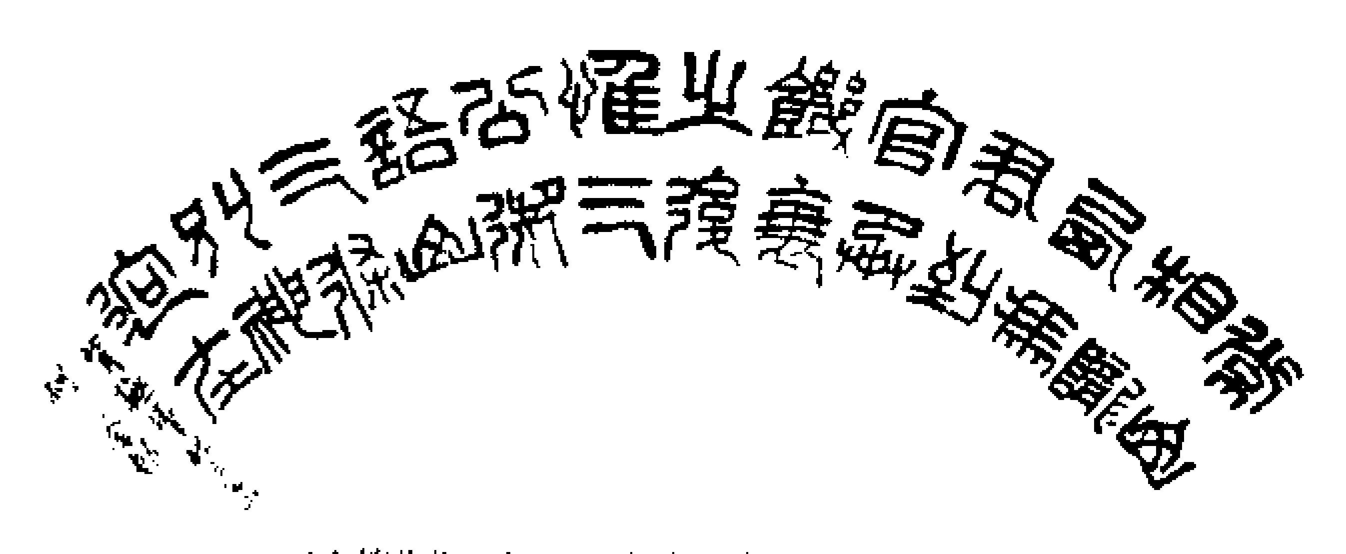
祀三公山碑

清 吴昌硕节临《祀三公山碑》首段

初四年常山相陇西冯
君到官承饥衰之后惟
三公御语山三条别神
迥在领西吏民祷祀兴
云肤寸四维

惟德就官民无三疾
以礼治国道在五常

清 沈寐叟集《祀三公山碑》字书联



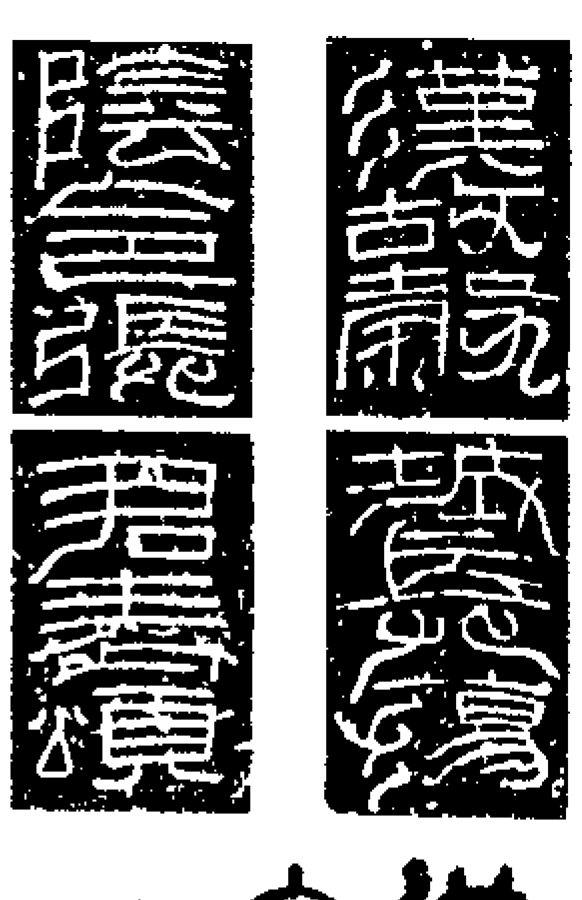
王个簃节临《祀三公山碑》首段

九、东汉《张迁碑额》(全)

书风特点：用笔方圆并施，刚柔并济，结字左右架势，书风横逸巧丽。

十、三国吴《天发神谶碑》

书风特点：用笔强悍方刚，起笔、转笔均用方折笔，竖画收笔呈悬针状，书风雄悍奇伟。



张迁碑额

清 吴昌硕临《张迁碑额》已是自己的风格

汉故穀城长荡阴令张君表颂

天发神谶碑

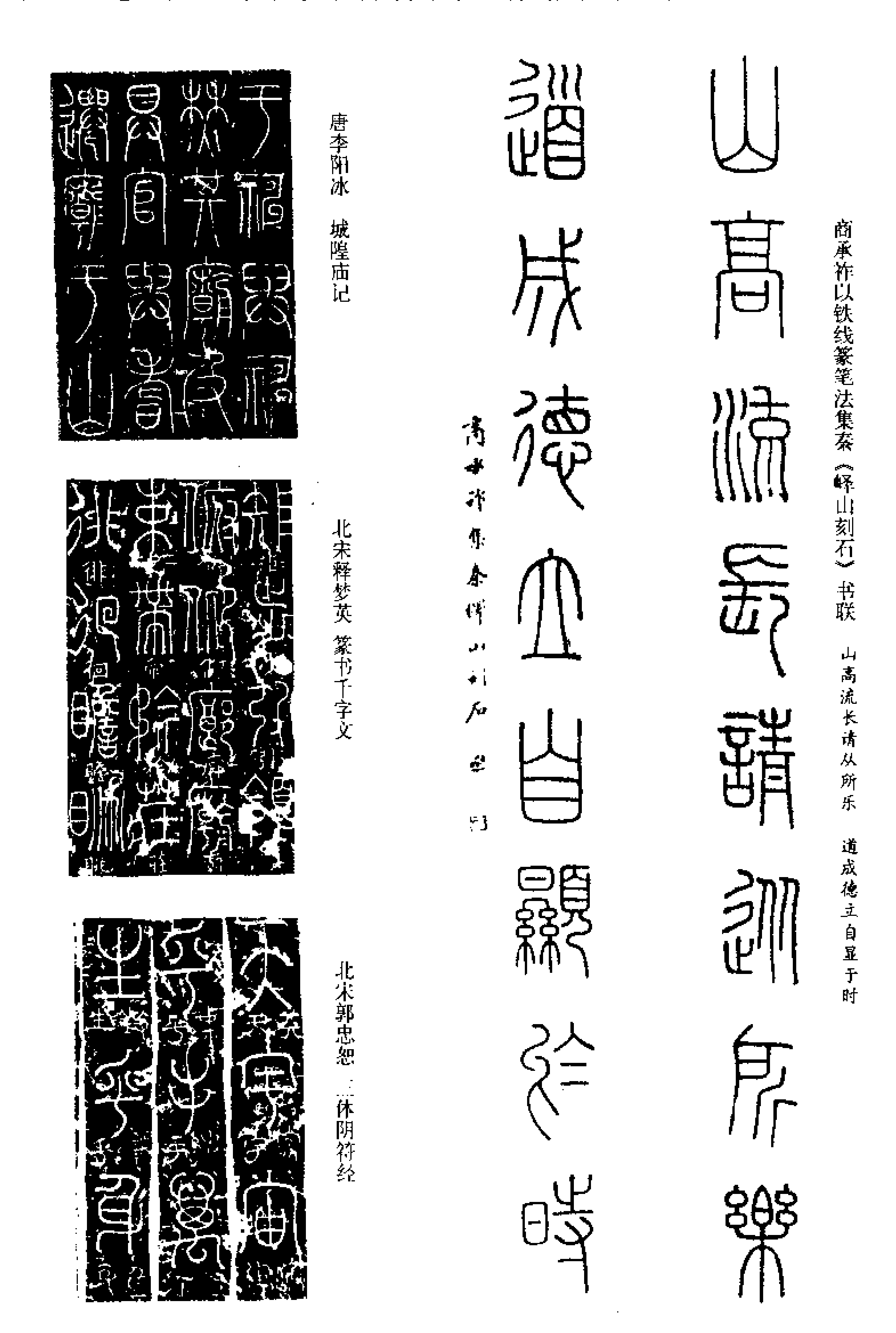
清 吴熙载临吴《天发神谶碑》(首段)

清 张廷济集吴《天发神谶碑》字书联

将军吏解神谶字 太史合书大有年

十一、唐 李阳冰《城隍庙记》 北宋 释梦英《篆书千字文》 北宋 郭忠恕《三体阴符经》

书风特点：临习铁线篆时，注意结字圆转笔画增多的特征，运笔的稳健，线条的细挺遒劲。书写时，息心静气，中锋运笔，蓄势控力，全神贯注，方可得法。



唐李阳冰 城隍庙记

北宋释梦英 篆书千字文

北宋郭忠恕 三体阴符经

商承祚以铁线篆笔法集秦《峄山刻石》书联 山高流长请从所乐 道成德立自显于时

十二、吴熙载《梁吴均与朱元思书》

临写要点：注意用笔的流畅遒圆，结字的工整雅丽，书风的刚健婀娜。

梁吴均与朱元思书

风烟俱净，天山共色，从流飘荡，任意东西，自富阳至桐庐，一百许里，奇山异水，天下独绝，水皆缥碧，千丈

见底，游鱼细石，直视无碍。急湍甚箭，猛浪若奔，夹峰高山，皆生高树，负势兢（应为竞）上，笠（互）相轩邈，争高直指，千百

成峰，泉水激石，泠泠作响，
好鸟相鸣，嘤嘤成均，蝉则
千啭不成，媛（猿）则百嘂（叫）无绝，
鸢（鸢）飞戾天者，望风息心，经

纶世务者，阙谷忘返，横柯
上蔽，在昼由昏，疏条交映，
有时见日

十三、清 吴昌硕 七律诗

临写要点：注意用笔雄强劲逸，结字峻拔、左右上下参差取势，书风峻雄苍拙。

凿山万丈采黄金 海底涛翻洞壑深 想见仙人齐历劫 渔翁失路到而今（桃源图） 九天风露九秋花 老眼模糊

视隔纱 绝似凭压笼翠墨 夕阳影里拓裒钭（秋花） 瘦骨如龙道气冰 钼经识字古先生 苦心刻画应怜我 秦

汉难期殿有清（丁隐君像） 洗红孤秀心花发 知白奇芬鼻观通 采笔平章谁得似 娥眉淡扫主唐宫（白阳墨画） 零丁老人

隐于僧 尝拜佛力拜青藤 空山破屋枯吟处 夜半应愁鬼别灯（石涛画） 戊午展重阳偶录旧作

第五章　篆书章法

章法，是根据文字内容对章法形式、布局、幅式的整体构图所作的艺术安排。

篆书创作的成败，章法是重要的因素，正如清笪重光《书筏》指出："精美出于挥毫，巧妙在于布白。"董其昌《画禅室随笔·评书法》说："古人论书以章法为一大事。"关于章法上的处理，一定要竭尽变化统一、巧妙布白之能事，使之成为有节奏有韵律的章法艺术，如清刘熙载《艺概》说的："小如一字及数字，大如一行及数行，一幅及数幅，皆须有相避相形相呼相应之妙。"

第一节　章法形式

篆书章法的表现形式大致可分为无纵行无横列、有纵行无横列、有纵行有横列三种。

1. 无纵行无横列

竖横不成行，上下左右穿插避让，打成一片，浑然天成。此类作品虽有趣味，有艺术性，但容易变化有余，整齐不足，不易成章。多见于殷商早期的甲骨文和金文。它源于古代人民对大自然的直观认识。古代早期的文字，大多字数少，篇幅中杂有各种象形符号和刻画符号，文字大小参差错落，穿插避让，互相呼应，不可分离，全篇团结成一整体，犹如古代集团生活群居时的浑噩天真的情景。它发展成后世草书中的无纵行无横列这种形式。在创作或书写这种章法的作品时，应注意到整篇的气韵，要有牝牡相得之致，如"落落乎若众星之列河汉"，又要得一气呵成之妙韵，意随笔到，同自然之妙有，使之富于书外之情，法外之妙，体外之美，字外之奇。

2. 有纵行无横列

有行无列的形式，得整齐而有变化之美，富于自然之趣，自古至今被广泛应用。《散氏盘》、《毛公鼎》、《秦诏版》、《祀三公山碑》等及简牍的章法形式均为此类。有行无列的章法形式，既便于书写，又生动自然、神韵天成，艺术性高，实用性强。后世广泛应用的行草书款式，就是从这种形式中来的。在按这种形式创作或书写时，行距要分明，行气要贯通。应根据文字结字的特点而有大小的穿插、纵横、向背的变化，俯仰的造势，字距的疏密安排等，使之通篇既富于变化又内含统一，生动活泼，从而充分体现其整齐而有变化的特定形式美。

3. 有纵行有横列

有行有列的形式，整齐庄重有装饰性，但缺乏变化生动之天趣，是较为后期的一种书写形式，出于人工之美，应用很广泛。这种形式古今多用于正规严肃的场合，如碑刻、公文等。现已得见的较早的有《大盂鼎》、《虢季子白盘》、《泰山刻石》、《琅琊刻石》等。在用这种形式创作或书写时，应注意到纵横的成行，纵横中心的对正，各字中心也不能有明显的偏左偏右

偏高偏低，不然，也就失去了这种章法形式特有的整齐庄重和装饰性。

第二节 章法布局

章法布局大致包括：正文点画的结字、全篇布白的疏密与行气、作品的款字、钤印与装裱、装框几方面。

一、结字

亦称结体、结构，也就是每一个字中笔画与笔画的长短、粗细的相互配合及笔画与笔画之间距离的安排集成的方法。

字中的点画，布置得有特色，写成的字也就有了个性，这与作书者运笔时的提按、疾徐等笔法的运用有着密切的关系。用笔的不同也直接影响到结字的不同，因为不同书家写同样笔画时的运笔习惯不同，写出的笔画粗细、长短及笔画之间的距离等也不同。关于篆书的结字特征见上述的“篆书结字与基本笔画法”。篆书作品的点画、结字美，虽只是局部美，然而“一点成一字之规，一字乃终篇之准”，应与整篇相配合。整篇的分行布白章法美，则是整体美，是作品富于艺术性的关键所在。作品求整篇浑然一气，若笔笔都稳，字字工美，然整篇气断字散，则仍是失败矫饰之作，正如王羲之在《题笔阵图》中所云：“夫欲书者，先乾研墨，凝神静思，预想字形大小、偃仰、平直、振动、令筋脉相连，意在笔先，然后作字。”

二、布白

就是将多字集合成篇的集成方法。一讲到布白，都要说到分行布白、疏密、行气。

关于整篇章法上的疏密布置，邓石如有精辟的论述：“字画疏处可以走马，密处不使通风，常计白当黑，奇趣乃出。”清笪重光《书筏》中也有论述：“匡廓之白，手布均齐，散乱之白，眼布匀称。”章法上的疏密安排是十分重要的，要着重注意计白当黑和布白变化的安排。点画疏处自疏，密处自密。因疏处白多黑少，密处黑多白少，故要计白当黑，才有情趣，有韵律，才能出奇趣。疏密的处理应注意到字中点画之间的疏密，字与字间的疏密，行与行间的疏密。整篇的疏密处理，应得之疏密有致，通篇和谐，气韵贯穿，从而达到书已尽而意不止，笔虽止而势不穷，余音缭绕，悠然神远。

三、行气

章法上的行气，为历代书家所重视，正如戈守智《汉溪书法通解》说的：“以上管下者为管，以前领后者为领。盖由一笔而至全字，由一字以至通篇。故曰一字有一字之起止，朝揖顾盼；一行有一地之首尾，接上承下。”朱和羹《临池心解》中说得更清楚：“作书贵一气贯注。凡作一字，上下有承接，左右有呼应，打叠一片，方为尽善尽美。即此推字，数字、数行、数十行，总在精神团结、神不外散。”

工整一类的篆书，如秦琅琊、泰山刻石，贯气不十分明显，因点画之间的笔势比较内含。恣肆一类的篆书，如周《散氏盘》、汉《祀三公山碑》，贯气较为明显，因笔势比较外露，且字形势态也较有承接呼应，但贯气不如行草书体清楚，因行草书可借助牵丝相连等因素来强

化贯气的特点。

四、落款、钤印

是章法上重要的组成部分。一件完整的篆书作品，通常是由正文、款字、印章三部分组成，无论哪一部分处理不当，都会影响整体章法的艺术效果。当然，正文是作品的主体，起着决定性的作用，但落款与钤印往往可以补救作品正文布局中的不足之处，或起扶持衬托的作用，使章法形式更加丰富完善。款字的艺术水平可以看出作者在书法上的真正功力。

(一)落款

1. 款字的内容

包括有作者姓名、字、号、斋馆名、籍贯地名、创作时间、地点，也可加上创作时的气候、情绪的描述，继正文而发的感慨之跋语，或在上款题写诗文的作者姓名，受书人的姓名与称谓等。

2. 款字的形式

包括有单款与双款。单款就是下款，单款所题写的内容大致有如下几种：作者姓名、字、号、斋馆名、籍贯地名、创作时间、地点、气候、情绪，或继正文而发的感慨之跋语等。双款包括有上款和下款，上款所题写的内容大致有受书人的姓名与称谓，或注明正文系录某人的诗文等。

3. 落款的写法

有很多的变化，原因有如下几个方面。一是由于作品的幅式和正文内容的不同，落款的位置和内容的长短也相应地不同。二是正文的书体及字大小的不同，落款的书体与字的大小相应地变化。三是不同作者书风、学养不同，落款也相应地有所差异。

4. 落款基本规律

落款的一般规律是要遵循的，这是落款灵活运用的基础。落款的一般规律有如下几点：

一是款字有较固定的内容和位置，内容如前所述。其中下款所题的创作时间、作者姓名、字、号、创作地点等的顺序可以调换，或只选择其中部分题写。

二是落款的位置应与正文、钤印的位置相合成章。落款位置另起一行的，通常是题写在正文中间偏上的部位。款字与正文的行距应略小于正文与正文的行距。较长的落款，起首字应略低于正文的首字，结束字应略高于正文的结束字，接后的钤印位置应略高于正文末字，否则会使整篇作品显得闷塞。如果正文最后一行的字数少，余下的空间多，落款就不必另起一行，而是接于正文最后一行，根据空间的多少而采用短款、中款、长款。所谓短款，一般是指仅题作者姓名，字数在三五字间者，亦称穷款。所谓中款，一般是指姓名款上再加创作时间或地点等，字数约等于正文长度一半者。所谓长款，一般是指款字长度超过正文长度一半以上者。接于正文最后一行的落款，一般多题成二行，这样，才能使整篇作品的布局较有变化。

对联题写上款，款字应题写在上联正文第一字的字底，也就是题写在上联第一字与第二字间偏上一点的部位。对联中的琴对联式、门字联式的款字位置和匾额、横披、斗方、扇面等幅式的落款位置，参见第六章第五节。落款的位置、长短如安排不当，必然影响整篇布局。所以作者在书写正文之前，就应当把款字的位置设计好，完成正文后，还应对落款的位置，款字的多寡以至内容等方面进行苦心安排，方可得上乘章法之作。款字位置的安排应因地制宜、灵活变通，甚至可因风格新异而变异款字的位置。关于款字的位置的安排，可从历代名家的

作品中借鉴、汲取。

三是款字的大小、疏密应与正文相应配合。款字，一般应略小于正文，究竟写得多大则取决于款字字数的多寡与落款位置的大小，取决于作品幅式的特征，取决于作者的审美情趣和对艺术风格的追求等因素。款字字距的疏密，一般应与正文的疏密相协调。落款时不要均等排字，款字之间要利用笔画的延长留出空白处，这样，可使款字与整篇章法有疏密虚实感。

四是款字的字体风格应与正文相映成趣。一般来说，款字用笔要比正文用笔率意洒脱一些，但不宜过于悬殊而失协调。同样，款字字体的选择也可运用这一个规则，即书写端庄的篆书作品，如规范的小篆，可配以楷书或汉隶书体的款字；书写略放松的行书篆体，如《三公山碑》、《散氏盘》书体，可配以行书、行隶书体的款字；书写率逸的草篆，如《五年相邦吕不韦戈铭》、《楚王酓感鼎铭》等，可配以行草书或章草书体的款字。

上述这些，是落款的一般规律。“不以规矩，不成方圆”，若不按这些规律去做，落款是题不好的，但仅靠这些规律，落款也是不会丰富多彩的。

5. 落款纪年法

落款中的纪年法也应熟悉。历代书法作品中落款部分的纪年法大致可分为：干支纪年法、十二生肖纪年法、古干支纪年法三种。

干支纪年法。是夏历使用的纪年方法，夏历属阴阳历，民间俗称阴历。干支是由十天干、十二地支配合组成。十天干，即甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸；十二地支，即子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥。每年用一对干支表示，六十年一循环，甲子开始，癸亥结束，周而复始，顺序更换。例如公元1991年2月14日（农历十二月三十）还是庚午年，待到2月15日（农历正月初一）便是辛未年了。古代的书法作品多用干支纪年法。

六十组干支，由天干重复六次，地支重复五次组成，甲子、乙丑、丙寅、丁卯、戊辰、己巳、庚午、辛未、壬申、癸酉、甲戌、乙亥、丙子、丁丑、戊寅、己卯、庚辰、辛巳、壬午、癸未、甲申、乙酉、丙戌、丁亥、戊子、己丑、庚寅、辛卯、壬辰、癸巳、甲午、乙未、丙申、丁酉、戊戌、己亥、庚子、辛丑、壬寅、癸卯、甲辰、乙巳、丙午、丁未、戊申、己酉、庚戌、辛亥、壬子、癸丑、甲寅、乙卯、丙辰、丁巳、戊午、己未、庚申、辛酉、壬戌、癸亥。

十二生肖纪年法。亦称十二属相纪年法，是与十二地支相对应的，用十二生肖来代表农历的某一年的纪年法。十二生肖由十二种动物组成，顺序名称是鼠、牛、虎、兔、龙、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪。十二生肖与十二地支对应成：子鼠、丑牛、寅虎、卯兔、辰龙、巳蛇、午马、未羊、申猴、酉鸡、戌狗、亥猪。公元1992年是“申猴”年，故称“猴年”。

古干支纪年法欠精确又繁琐，自新莽灭亡后即被东汉废弃，后来极少运用，今天我们学习的目的，是为了了解古代书画、文献记载的时间。如易孺《行书轴》落款为“上章敦牂八月”，“上章敦牂”即庚午年。易孺生于公元1895年，卒于1965年，而这期间的庚午年，当是公元1930年。古干支纪年有分岁阳、岁阴的。岁阳依次与天干相对，甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸，分别对应于阏逢、旃蒙、柔兆、强圉、箸雍、屠维、上章、重光、玄黓、昭阳。岁阴依次与地支相对，子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥，分别对应于困敦、赤奋若、摄提格、单阏、执徐、大荒落、敦牂、协洽、涒滩、作噩、阉茂、大渊献。它们与天干地支一样，也可组成60组纪年，如“阏逢困敦”，即甲子年，“旃蒙赤奋若”，即乙丑年，等等。许慎《说文解字》成书于“永元困顿”，这里的“困顿”，即是与“子”相

应的“困敦”。

6. 受书人称谓

现当代书画作品落款中的纪年法多用公元与干支纪年法。纪月法有时可用雅称代替，如二月可称“仲春”。落款方法：一般题写受书者的名、尊称加谦虚语。如对一般受书者，可在名、尊称后加写雅嘱、清赏、留念、惠存、雅正等。对亲密者可写成：××同仁(或仁兄)雅正、××老弟正篆(或嘱正)等。对行家可写成：书奉××方家教正、××法家斧正、××金石家教我等。称谓中对同辈朋友可称兄、仁兄；对低一辈可称贤弟；对一般男性可称先生；对一般女性可称小姐、女士。受书者为夫妇，则可在名、尊称后加写“双正”等。称谓中一般不称技术职务与领导职务，如工程师、市长等。但有些特殊称谓仍可使用，如将军、博士、教授、老师、医生等。下款，一般写创作时间、作者姓名字号，加写“书”或“篆”等，或加写创作地点，如地名、斋馆名。如长住地却非故乡，可在地名前加“客”字。如经过之地可在地名前加写“次”字。

7. 作者姓名题签法

落款中作者所题签的姓名、字、号，是作者精神气质、艺术风格、功力学养等方面的流露，其所取的姓名、字、号，还能更鲜明地表现出作者的思想感情。所以对题名应加强训练，认真把握。历代书画名家题签的姓名、字、号大多是精品，可从中学习借鉴、进一步发扬光大。归纳前人的签名方法，大致可分有连笔法、联结法、移位法、变形法、借用法、寓意法等种。

连笔法　是运用行草书的连笔方法将拟题写的姓名、字、号以“一笔书”的形式题签。其特点是气势贯穿，自然流畅，生动天成。连笔法是历代书画名家最常用的一种题签方式，如王羲之、孙过庭、颜真卿、李世民、米万钟、吴镇、文征明、文彭、张瑞图、詹钟和、黄道周、王铎、石涛、罗聘、姜辰英、吴昌硕、齐璜、王个簃等均用这种题签方式。用连笔法题签应把握四个要点，即

字的结构与连笔和整体的布局不可大小相等，疏密对称，应在不齐中求统一。运笔应顺势挥洒而成，如乡间小路屈曲延伸，如流水行云平缓舒展。这样的题签，气势贯通，活泼洒脱；

用连笔法题签，一般多采用行草书、草书，如遇笔画不连贯处，应采用改形省笔的方法使之连贯；

笔法要有变化，连笔法在行气贯通的前提下，要把握住笔法的变化，即用笔的疾涩、提按、方圆、虚实，从而获得笔画线条生动灵变的艺术效果；

以连笔法为主体根据具体需要自然综合其他方法于一体。有综合联结法、借笔法、移位法等种。

联结法　可分为两种，即并列联结法、交叉联结法。并列联结法是签名中引发出一条直线，或用一条外加的直线将各自独立的姓名、字、号联结在一起。交叉联结法是签名中上下字笔画互相穿插又不相借用。运用交叉联结法要精密设计，不要弄巧成拙，使观者猜不出签名者的姓名。

移位法　是将汉字偏旁移位和笔画移位的方法运用于签名上。如偏旁移位的有“群”可写成羣，“秋”，可写成秌等。笔画移位则有把“青”写成靑，“笑”写成笑等。名家谢稚柳先生的签名是运用偏旁移位法，齐白石的签名是运用笔画移位法。

变形法　在保持签名原字偏旁笔画结构的前提下，改变其距离和走向的变形方法。汉字结体具有平衡对称的中和之美，但由于题名有相对的独立性，所以允许打破这种稳衡，重新

安排它的走向和变形，或将偏旁作离合处理，或将某一偏旁作伸缩处理，或将某偏旁作移位处理等。如颜真卿有一个草书题名，是将“卿”字的“卩”旁顺势移在“艮”旁的右下方，既有气势，又不失其整体的稳衡感，而且显得流畅洒脱。

借用法 借用他字的偏旁和本字共用，或借用他字的笔画和本字共用。借用法题名的目的，是不让观者容易辨认其题名，作为自己的符号，不易模仿，但又要让观者能猜出其题名是什么人。借用他字偏旁与本字共用的如:“錢、鐘”二字的题名是将“金”旁拉长为二字的“戋、重”旁共用。借用他字笔画与本字共用的是，上字借用下字笔画、下字借用上字笔画、被借用的笔画既属于下字，也属于上字，重复使用，各字相连，形成一个有机的整体。借用的笔画为暗笔，却要让观者猜得出，否则会失去题名的实用性。如“羲之”的题名法。

寓意法 以题名表现主观意愿的形式称为题名寓意法。题名寓意，体现在取名、写名二方面。取名寓意，自取字号，寄托情思。写名寓意，是在写名时运用变形法暗中组成表达新意的句子，一句二用。此法草创者为明末遗民朱耷，常将“八大山人”四字变形成“笑之哭之”，达到寓意的目的。

(二)钤印

对正文起的作用与落款对正文起的作用类似，起着扶持衬托和弥补空缺的作用，以达到互为补充、相得益彰的效果，使作品章法更臻完善。书画作品中的钤印与落款，为我国书画艺术特具。因此，历来书画名家都十分重视书画作品的用印，正如清盛大士《溪山卧游录》云:“图章必期精雅，印色务取鲜洁，画非籍是，增重而一。有不精，俱足为白璧之瑕。历观名家书、画中图印，皆分外出色。彼之传世久远，因不在是，而终不肯稍留遗憾，亦可见古人之用心矣。”因此，篆书作品的用印，必须艺术地安排，因地制宜，灵活应用。

一般情况下，篆书作品大致可使用如下三种印章:

1. 印章

①姓名、字、号印 姓名、字、号印应与款字风格、大小相适应，一般选用一对比款字略小的方形朱、白文印，或单用一方姓名、字、号印，或将姓名、字、号印三方连用。

一般多钤于款字的正下方。如拟钤的印章所定位置低于正文底边时，就应钤于款字中姓名的左边。

②引首章 引首章的印文内容一般是字数不多的词句格言、斋馆名、籍贯地名等，印面形状多为长方形及自然形的长形，葫芦形、椭圆形、圆形或方形印亦可。

一般钤于正文第一字与第二字之间的右边之方位上，也有钤于作品靠右边线的起首处。

③压角章 压角章的印文内容较广泛，常是作者用以寄情的诗句、格言、书论画论等。压角章也称闲章，印面形状多为正方形，也有用长方形和其他形状的。印的面积应比上述二种印的面积略大。总印、地名印、年龄印、字号印、肖形印也可作为压角章用。

一般钤于作品右下方不低于正文底边。压角印不能与名号印钤在同一水平线上。对联作品是钤在上联正文左边对应下联印章的下方或上方距离一印的位置。

2. 用印

对篆书作品的用印，一般应与款字、正文一起事先作好经营，也就是事先就应确定钤印的位置、用印的类式、数量、大小等，然后进入创作。也可在落款完毕后钤上一印作审视，如已布局合体，气韵增加，章法浑成，便可单用一印。否则就应考虑钤上第二印或第三印……用印多少以使整体章法恰到好处为准则。

篆书作品的钤印大致应注意如下十一点:

①钤印位置应恰到好处。

②印之大小应与作品相称。

③钤印重轻应与整体相应。

④用印数方时应求统一变化。

⑤用印应与书画风格协调。

⑥用印应求拓意寄情。

⑦用印应与题款互补。

⑧用印应弥补作品之不足。

⑨用印不能杂乱无序。

⑩用印应注意礼仪。

⑪别具一格之用印。

其中别具一格之用印可见有如下两种情况:

其一，盈尺册页钤用大印，大幅作品而用小印。前者，册页中的书作用笔应是大方的，并应与款字用笔相通，这样处理，才能与钤上的大印相适应，有出奇制胜之妙。后者，大幅书作如作以小字，又题以小的款字，配上小的印章，也是神气贯通合情合理的;

其二，盈尺册页及条幅书作的一侧连钤多方印章，如叠印砌墙，并能与整篇呼应合体，浑然成章，也是长于经营独具匠心的佳构。

总之，篆书作品中的用印艺术，有它一定的规则，但又不是不可以灵活变通的，应根据作品的特点与作者的审美意趣进行创造。

上述11种用印形式与作品的具体配合方法，可参见笔者1990年于西泠印社出版的《中国篆刻学》第12章“书画用印法”。

3. 印泥

印泥也要有选择。印章艺术是依靠印泥表现的，要善于鉴别印泥的优劣，选用颜色合适的印泥，才能获得更好的艺术效果。优质印泥，质地细腻浓厚，色泽鲜美沉着，能清晰显现印文的神韵，有立体感，毫不渗油，暑天不滥、寒天不冻，久不退色；劣质印泥，色泽灰暗或浅薄，有的印泥油迹易于渗出使印文模糊。印泥的品种颜色多样，应视篆书作品的需要而选用。就颜色分类有：红色、蓝色、黑色、黄金色、绿色、古色（赭色）等种。红色印泥还分有：朱砂、朱磦、朱红、广磦等种。

朱砂印泥 颜色呈现深紫红色，所以也被称为紫红砂，其色鲜红带紫，厚重沉着，最为美观。是用漂制朱砂时沉淀在乳钵最下层的朱砂制成的，如吴昌硕指导上海西泠印社制作并给予命名的“美丽朱砂印泥”、该社先后制成的“特制珍品朱砂印泥”、“光明朱砂印泥”、“镜面朱砂印泥”、“箭镞朱砂印泥”等，及漳州、杭州、苏州等地制作的朱砂印泥均属此类。

朱磦印泥 颜色呈现红黄色，比朱砂印泥清雅，是用漂制时在较上层的朱砂细末与艾丝、油等调制成的。如樟州八宝印泥，采用朱磦、珍珠、黄金、梅片等材料制作，为朱磦印泥之上品。上海西泠印社、西泠印社制作的“朱磦印泥”也是上乘印泥。在制作印泥时，有将朱砂或朱磦加调洋红或加银朱的，或加其他原料，所以名称有上述的多种称谓如“镜面”、“八宝”等。不管何种名称的印泥，都以质地细腻浓厚，色泽鲜美沉着，暑天不滥、寒天不冻，不渗油者为上品。现在多不自制印泥，市售印泥以一两重为五六十元以上的为好。差些的印泥也可用。但市售钤盖公章用的廉价易渗油的印泥，不能钤于书画作品。如用红色印刷油墨钤印，钤出的印章显得单薄死板，没有用印泥钤出来的那种细腻浓厚，艳丽沉着的特有的艺术效果。

蓝色、黑色、黄金色、绿色、古色（赭色）等印泥 是作为特殊场合特殊效果用的。如为丧事写的字，总不能钤盖红色印泥，前人习惯用“青泥者”（指蓝色印泥）。又如用红纸写的书作，也不宜钤盖红色的印章，最好是钤盖黄金色印章。也可用古色、黑色印泥代用之。也可用手指粘蘸黄色油画或国画颜料再蘸于印面然后钤在篆书作品上。上海西泠印社产有“宝蓝印泥”、“纯黑印泥”、“古色印泥”等。

四、装裱、装框

篆书作品通过装裱、装框后，形质充分体现，神采焕发，才能登上大雅之堂。装裱虽是装裱师的工作，但对现代书家来说，应当具有这方面的修养，才能给装裱师提出装裱的方案。具体地说，某件作品应配用何种颜色的绫，装裱成何种形式和规格，作者应能提出自己的设想。如用绫，有的作品需要配用深色的绫，装裱于四边，以更明显地突出作品。但有的作品却需配用白色的绫装裱于四边，以类同于作品宣纸的颜色，可产生一种开阔清雅感。有的作品只装裱两条淡色绫边，却显得气势贯通，神采倍增。再如装裱形式，除了挂轴形式外，还可以装裱成配套镜框或画框的形式。装裱形式、规格的选定，直接关系到作品的展示效果。

第三节　章法幅式

篆书作品是作为艺术观赏和实用价值并而有之的产物。在传统的审美情趣和特定的实用需要下，在章法上还有一个幅式的经营问题。传统的书写幅式有中堂、条幅、楹联、匾额、横披、长卷、册页、斗方、扇面、签条等。不同的形制幅式有着不同的经营位置法，应根据这些特定的幅式来经营和安排笔墨，因地制宜，方可得之神韵美妙，耐人寻味。

1. 中堂

是因为在传统的中国客厅挂置而得名。多以四尺、六尺宣纸竖排，采用天地、左右留白对称，自上而下、从右到左的行文书写格式的立轴式布局。也有大于或小于四尺、六尺宣纸的规格呈长方形状。这种幅式易得庄重大方之感。

2. 条幅

亦称屏条，指长方形的立轴式布局。多以四尺、六尺宣纸竖直对开裁成，也是采用天地、左右留白对称，自上而下、从右到左行文书写格式。

还有一种形式是用四个屏条、六个屏条甚至十个屏条并成一件作品的，其内容可以各自独立，也可以合起来只写一件诗文作品。

这种直向取势的屏条幅式，给人以高山重叠的巍峨感。

3. 楹联

亦称对联。是用成双作对的幅式、左右对称的对句来布局的，这种布局富有对称的装饰美。文字上是平对仄。右边为上联，左边为下联。还有一种布局法是天地对齐，但文字大小自如，错落有致，生动天成。落双款者，上联右边写上款，下联左边写下款；落单款者，则写在下联左边中间处。楹联多是上下联配在一起挂置，也常见在上下联中间夹有中国画中堂一起挂置的。

还有琴对联式和门字联式的布局法。琴对联一般多为四字的对联，上、下联的下部均空出一段空白作为落款用。龙门联字数较多，一行写不下，分为两行或多行写成。其行文的

款式上联为自上而下，从右到左，下联为自上而下，从左到右，形成上下联左右成轴对称，其形式如同鲤鱼跳龙门之状，故而得名。

4. 匾额

是亭园、大殿等门上的横匾题字，先书于宣纸上，后用建筑材料复制而成。书斋名多是书于宣纸经装裱装框后挂置于书房中。

5. 横披

指横幅形制的篆书作品，一般多是天地、左右留白对称。有作长篇诗文的，也有作少数字句的。现代建筑物大厅的布置，也有采用八尺或丈二宣纸写成的大横披。这种幅式横向取势，给人以平远之感觉。

6. 长卷

亦称手卷，指长度比宽度大得多的横幅形制的作品。它可卷起来存放，方便于携带。拉开观赏时，另有一种趣味，使你感到若卧游万里长江、九曲黄河，与国画山水长卷展千里之势有异曲同工之妙。

7. 册页

幅制形式为折叠成书本的形式，每页可独立写成一幅作品，也可连数页作成一件作品(但每页中又要有独立性)。

8. 斗方

多为四尺、六尺宣纸的六开大小，横放着写成的作品，它类似传统的册页小品，给人以小品式的小巧精致之美感。

9. 扇面

常见的扇面幅式有折扇式、团扇式二种。折扇式的形制为圆心辐射式的行气。因上大下小，一般采用一行字多一行字少相间有规则排列的布局法。字数少的一行有写一字、二字、三字、四字等种格式。这种布局法，与形制吻合。既整齐又有变化，有着特定的形式美感。还有一种是采用两字为一行，自上而下，从右到左的布局法。这种布局法简洁清楚，有着上下连贯整齐又有趣味的形式美感。

团扇形式如圆形月状，其书写多作成圆形布局的章法，与团扇相吻合，富有饱满圆活之动感。也有用方形书作的布局配入圆形团扇的章法，有圆佐方之对比统一。明清以来，书家的扇面章法是丰富多彩的。

10. 签条

用篆书为书籍、碑帖、卷轴等题签，有的在篆书题名的正下方或左边中部落有题签者的姓名，并钤盖印章；有的只用篆书题名，而不落题签者姓名；也有的是用篆书题名并钤盖题签者之姓名印。

此外，现代还有一些人喜欢创作绘画式的篆书幅式。多是借助早期金文的象形意趣加以发挥，以寄托作者审美意趣，追求抽象性与浪漫色彩。但有些作品已流为文字画，有些作品则怪诞离奇矫饰做作，这些失误，均是作者缺少传统功力、修养不足，格调低俗所致。

第六章　篆书创作

研习篆书，继承借鉴前人的创作经验，只是手段，目的是要创作出有个性、有民族风格、有时代风貌的篆书作品。要创作出一幅理想的篆书作品，涉及创作方法、创作内容、创作形式、创作风格、创作图例等方面问题。

第一节　创作的方法

当作者对某一文字内容产生创作灵感时，考虑的问题是选择何种章法形式、章法布局、章法幅式和何种篆体进行创作，方能实现预想的风格。不同的章法形式、章法布局、章法幅式所表达的作品情绪是不相同的（见下面“创作形式”一节）。不同的篆体，如小篆与甲骨、金文，它们虽有共性，但所表达的作品情绪也是不尽相同的：小篆的风格圆匀丽穆，甲骨的风格劲健峭拔，各有面目特色，不能互相代替。所以说，选择何种篆体来表达某一文字内容最为合适，是一个应该重视的问题。好的文字内容，配用合适的篆体，采用相应的形式、风格，是产生优秀作品的先决条件。在进行创作之前，应预先设计几种不同的作品初稿小样，进行比较，选其佳构作为定稿。定稿应放置过日。经过“冷作”后再开卷审定，对发现的某些不足之处，作进一步加工提高(对于有经验的作者，初稿小样的设计，可以一稿成功)。还应将定稿默记心中，临池创作时，才能做到心中虽有定稿而不受定稿的约束，能随着创作时情绪的变化自如挥洒。这样，经过多次的实践，不断积累经验，熟能生巧，以后的创作便能面对白纸，“成竹于胸”地随着情绪和意境的变化而自如驾驭创作。

创作方法还包括创作前对前人优秀作品的继承和借鉴。篆书艺术从原始陶文、殷商甲骨、两周金文、六国古文、秦系籀文、秦小篆、汉篆、魏晋篆、唐篆到清代的篆书，有浩如烟海的艺术珍品可供我们学习，汲取前贤佳作中用笔、结字、行款、布白等的精华，有利于创作。

创作之前如需借鉴某个篆书作品，可参见本书“篆书源流”一章和一些有关的著录。

创作的借鉴，不但要把握上述这些，还要从创作的内容、创作的形式、创作的风格诸方面去借鉴学习。具体见下面所述。

第二节　创作的内容

创作的内容主要指正文文字内容。书法以文字为创作素材、以毛笔为创作工具，利用文字形体组合时点画的呼应，偏旁的顾盼等因素，产生字形上的多样变化，使文字结构艺术化，同时利用书写时运笔的疾徐提按产生粗细干湿等的笔墨线条变化，组合成独特的书法艺术形式。因此，书法创作不能摆脱文字，书法只有从属于万千不同的文字内容时，才能有变化丰

富的书法艺术存在，这就是书法之所以能成为艺术的根本条件。

书法艺术随同文字的演变而不断地发展。现能见到的隋唐以前的书迹有尺牍、诗卷、佛经、公文，而没有以书法艺术形式创作为主的作品传世。即，书法只是用来抄写文字内容的手段，是为文字内容服务的。隋唐以来，由于社会文化的发展，使书法在为文字内容服务的同时，又成为以表现形式美为目的的独立的艺术形式。书法作品已从实用性的抄写文字转变为观赏性的艺术品。文字内容在书法作品中的地位和作用也就变化了，书家对文字内容的选择就更加讲究，表现的形式也随着发生相应的变化，中堂、条幅等新的章法幅式也就产生了。吴琚的《桥畔垂杨诗》已改横为直，章法幅式如同后来的三尺宣中堂，已是供人悬挂欣赏的艺术品；黄庭坚的《刘禹锡伏波神祠诗》是应嘱作字赠人，而不是为了抄刘禹锡的诗给人看。书法已改变了单一的尺牍、诗卷和抄书形式，成为专供观赏的艺术品。随着书法形式的发展更新，前辈书家已不满足于书写自作的诗文，而转为多种内容形式，或应他人要求的内容而作，或借古人之作寄情托意。如张旭所书《古诗四帖》、怀素所书《千字文》皆为纯艺术的创作，不同于晋人的《兰亭序》、《中秋帖》等文稿信札类的形式。此后，从粉壁长廊到寻丈巨幅的行草书作品，也选用脍炙人口的诗篇，大大增强了书法作品的艺术感染力。

近代硬笔书法取代了毛笔书法的实用性，毛笔书法便进入了一个为创造书法美而进行艺术活动的时代，于是，作品的文字内容也就更加重要了。

文字内容一旦与作者心灵产生共鸣，可激发创作的灵感与激情，进而影响整件作品的情调和境界。文字内容还会对欲作的书体、章法的形式、布局、幅式及材料工具的选择产生影响。文字内容所表达的感情与书写者情感相映发，通过笔墨线条的艺术表现，使作品具有艺术感染力。

一件成功的书法作品，艺术形式的表现效果和文字的内容相辅相成，从而使书法达到完美的境地。颜真卿的《祭侄稿》、黄山谷的《李白忆旧游诗》、祝允明的《杜甫秋兴诗》等皆可说明这一点。反之，如果用工致清秀的小楷书体去写"还我河山"等文字内容，情调将会是格格不入的。

提高文学修养，是提高书法创作水平的重要部分。所谓"功夫在诗外"，除了精神气质、性灵、人格等方面外，很大一部分就是文学修养。

能体现时代意识的文字内容会使书法的内涵更加丰富。现代书法作品表达的已不是旧式士大夫的思想观念，书法创作已不应只是古典诗词、前人警句的忠实抄录，应赋予时代书法作品新的文字内容。书法文字内容取材方面的更新，也是现代书法创新的一个方面。新的书法艺术，就是新的文字内容与新的书法形式的合成。思想性与艺术性优秀的现代的文字内容，如新诗、民歌、现代歌词、现代白话文、名言、名歌、名曲、日记等，皆可取来作为创作的题材。文字内容一定要鲜明、生动、形象化，具体裁当以文学艺术为主。哲理性的文词，要取言简意赅的。还必须注意文字内容在语法、修辞、语言文字及逻辑等方面的规范。

书法的文字内容还要与时代美学思想相协调。古典诗文仍然是书法作品的重要内容，但应在艺术表现形式及作品效果等方面与现代人的审美情趣紧密相连。这样的探索，还能促进书法在形式表现上的变化与更新。

第三节 创作的形式

创作的形式，就是根据文字的内容与作者的审美理想选择相应的章法形式、章法布局、章法幅式等进行创作。

当创作的文字内容选定后，第一步考虑的就是如何选择相应的章法形式。章法形式有：无纵行无横列、有纵行无横列、有纵行有横列三种。一般的情况，如拟创作的文字内容的情感比较自由豪放的，字数较少的，适宜仿作类似《妇好方鼎铭》这种文字排列大小参差错落，穿插避让，行款布局上下左右相互穿插，打成一片，浑然天成，竖横不成行的无纵行无横列的章法形式。如文字内容情感比较激烈豪迈，适宜采用类似《散氏盘》、《三公山碑》这种苍拙恣肆、错落浑成的书风形体，采用有纵行无横列的章法形式。古代简牍是采用这种形式的。这种形式既便于捷写，又利于抒发情感。如拟创作的文字内容情感较为严肃庄重的，适宜采用类似《琅琊刻石》、《泰山刻石》这种工整的字体，整齐的章法，和穆雍容的书风，采用有纵行有横列的章法形式。总之，文字内容与章法形式的配合要尽量统一协调。

第二步考虑的就是如何选择相应的章法布局。上述章法布局的经营，大致包括有正文点画的结字、全篇布白的疏密与行气、作品的落款钤印及装裱三部分。具体方法见上述“章法布局”一节。

第三步考虑的是如何选择相应的章法幅式来进行创作。篆书作品是艺术观赏和实用价值并而有之的。在传统的审美情趣和特定的实用需要下，在章法上还有一个幅式的经营问题。传统的书写幅式有中堂、条幅、对联、匾额、横披、长卷、册页、斗方、扇面、签条等。不同的形制幅式有着不同的经营位置法，应根据这些特定的幅式来经营和安排笔墨、因地制宜，方可达到神韵美妙、耐人寻味的境界。关于不同的章法幅式的不同经营位置法，参见上述“章法幅式”一节。

随着社会的发展，文明的开拓，篆书作品的创作形式还会随着文字内容等方面的发展而发展。

第四节 创作的风格

篆书作品的节奏、韵律和作者的功力、修养、性灵、情绪、精神、气质等方面都有密切的关系。

节奏和韵律是篆书作品风格的体现之一，因为作品中的节奏和韵律是靠结字收放程度的妙用，运笔快慢相间的调节，线条虚实相生的运用，墨色变化多样的统一等因素的合成而产生的。所以说，节奏和韵律不同，就会产生不同风格的篆书作品。

结字收放程度的妙用，是指一幅作品中的结字，不能一律“收谨”，也不能通篇“放纵”。“收”可以得到谨严凝练一类的风格，“放”可以得到恣肆豪迈一类的风格，但过于“收谨”，必然导致作品的拘谨不畅而少神采，而过于“放纵”，则失之狂野。所以说，在一幅篆书作品中，把握好结字的收放，调节好作品的节奏和韵律，运笔快慢相间，可使篆书作品产生节奏感和韵律美。

在创作篆书作品时，必须依凭作者对文字内容与章法形式等方面的审美情绪的起伏变化，而指挥笔墨线条的运行、"当迟则迟，当速则速"。在用笔用墨的过程中，充分利用涩笔、疾笔等笔墨线条的不同表现功能，来准确地表达这种变化的艺术情绪，会使篆书作品节奏鲜明，韵律生动。

线条虚实相生的运用，对构成书法作品的节奏感和韵律美，也起着直接的作用。所谓"实笔"，是指写字用笔实在肯定，沉厚雄健，用墨浓湿。所谓"虚笔"，是指写字运笔虚中实外，所作点画线条虚中有实，呈现干笔飞白，与湿笔浓墨之"实笔"相互衬托，从而形成虚实相生的笔墨线条，使整幅书法作品的节奏鲜明、韵律生动，行气贯穿，风格鲜明。

墨色既变化多样又内含统一，能使作品的节奏、韵律更加丰富。但墨色的变化不能过于突然，因为墨色突然的变化会把整篇作品的气韵截死，或是显露造作的痕迹，落于小家之气。当浓、淡、干、湿的笔墨线条随着作品的情绪自然地起伏变化时，作品的节奏感和韵律美就会体现得更加丰富完美，作品的艺术风格也就会更加鲜明生动。

作者的功力、修养是形成创作风格的基本条件。积累功力和修养除了作手上的篆法练习，即持之以恒地临习各种篆体外，还应对篆书史、篆法理论、书法美学及各种篆书碑帖进行全面研习。同时还应掌握书法外一定的知识与修养。诗人陆游说得好："功夫在诗外"。比如逻辑学的修养对研究探讨篆法理论有益，文学、诗歌的修养对创造书法意境有启迪作用，而中国画的章法、篆刻的金石味、音乐的节奏、行草书的笔法、武术的刚柔相济与篆法更有直接的关系。但从现代人的审美要求来说，篆法外的其他艺术知识修养还应更拓宽一些，应当对中西绘画、音乐、文学、文字学、美学，雕塑、建筑、电影、戏曲以至现代的通俗音乐、流行时装等，都加以关注和学习。博学贯通，触类旁通，会给篆书的创作带来崭新的风貌和更高的艺术境界。

作者的性灵、情绪也是形成作品风格的因素。

历代书家都十分重视培养自己的性灵。东汉蔡邕《笔论》曰："书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之；若迫于事，虽中山兔毫，不能佳也。"他强调指出，在创作之前要能"先散怀抱，任情恣性"，就是说，作者在创作之前应具备创作的性灵。我们知道，作者的性灵是要靠长期培育和多方造化才能获得的，它和作者的功力、修养、创作情绪、人格气质等方面都有密切的关系。

作者的创作情绪也是形成作品风格的因素之一。东汉蔡邕《笔论》曰："夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神采，如对至尊，则无不善矣。"王羲之《题卫夫人笔阵图后》说："夫欲书者，先乾研墨，凝神静思，预想字形大小、偃仰、平直、振动，令筋脉相连，意在笔先，然后作字。"这种创作情绪，不激不厉并得意态从容，所作之书有安宁恬静之美和逸韵自如之趣，适宜创作较工整流美的篆体。如创作较恣肆的篆体或创作较率意飘逸的篆体时，创作情绪就要随着高涨起来，要有解衣盘礴之致。如是创作草篆作品，甚至要得意忘形，完全进入忘我的境地，方可入木三分。创作时不能受功利主义思想的影响。情绪受到制约而不自在，作品也会不自然的。创作情绪虽是长期培育多方修养形成的，但也可借助于一时到来的雅兴，如有人喜欢听琴、焚香作书，有人却喜欢清风明月伴吟诗，也有人独喜白酒红灯助泼墨……

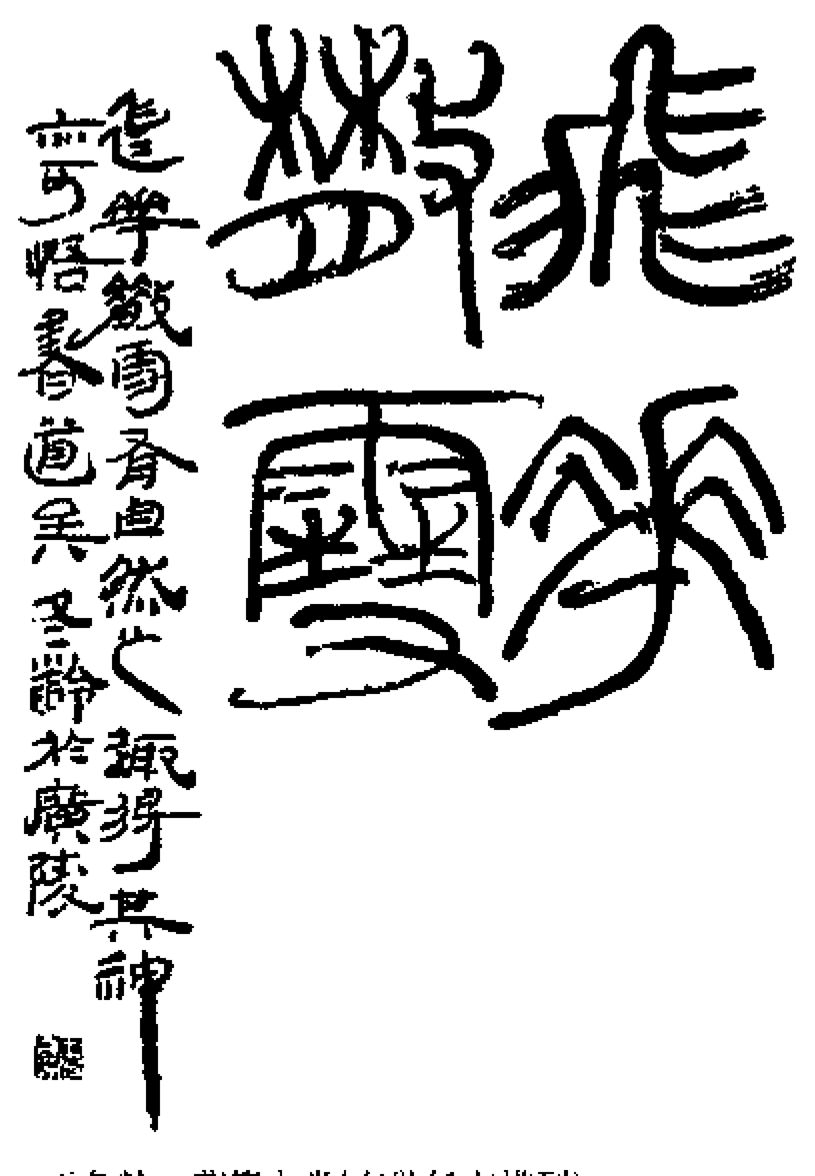
作者的人格、气质是形成作品风格的决定因素。篆书艺术美是人格精神美、气质美的一种流露，是作者把自己这个主体的精神人格、意志、气质灌注到篆书这个客体之中，从而使篆书成为一种积淀着深厚的心理内容、有人格精神美、气质美的艺术形式。正如清代刘熙载

《书概》所述的：“书，如也，如其学，如其才，如其志。总之曰，如其人而已。”篆书艺术要达到高档次，不但是比功力的深厚，技巧的精湛，而且更多的是在比作者的人格精神气质。例如吴昌硕苍拙雄强的篆书个性，正是他人格精神气质的体现与宣泄。

艺术风格的形成与作者的功力、修养、性灵、情绪、人格、气质等方面皆有关系，但关系最密切的是人格精神气质。从艺术风格的形成也可说明这一点，志行豪爽者其书有宏气，格调低下者其书有俗气，淡泊清心者其书有静气，追名逐利者其书难免有些市侩气，博学贯通者其书必有书卷气。

第五节　创作图例

一、中堂



王冬龄　草篆中堂(有纵行有横列)

飞花散雪



陆维钊　甲骨文中堂(无纵行无横列)

物多车马鸡豚　西子宾来尊酒馂

农有桑禾渔牧　东野人归乐事同

王个簃　小篆中堂(有纵行有横列)

绿裳围绕黄绸带　麦浪翻腾夹菜花
清晓风光看不厌　一轮红日万人家

吴清辉　草篆中堂(有纵行无横列)

李白乘舟将欲行　忽闻岸上踏歌声
桃花潭水深千尺　不及汪伦送我情

二、楹联



清徐三庚　篆书对联(琴对联式)　　王个簃　篆书对联(长款题法)

沧海日赤城霞峨眉雪巫峡云洞庭月彭蠡烟潇湘雨广陵涛庐山瀑布合宇宙奇观绘吾斋壁

少陵诗摩诘画左传文马迁史薛涛笺右军帖南华经相如赋屈子离骚收古今绝艺置我山窗

乾隆戊申小春

古浣琰書

清　邓石如　篆书对联(龙门联式)

三、匾额

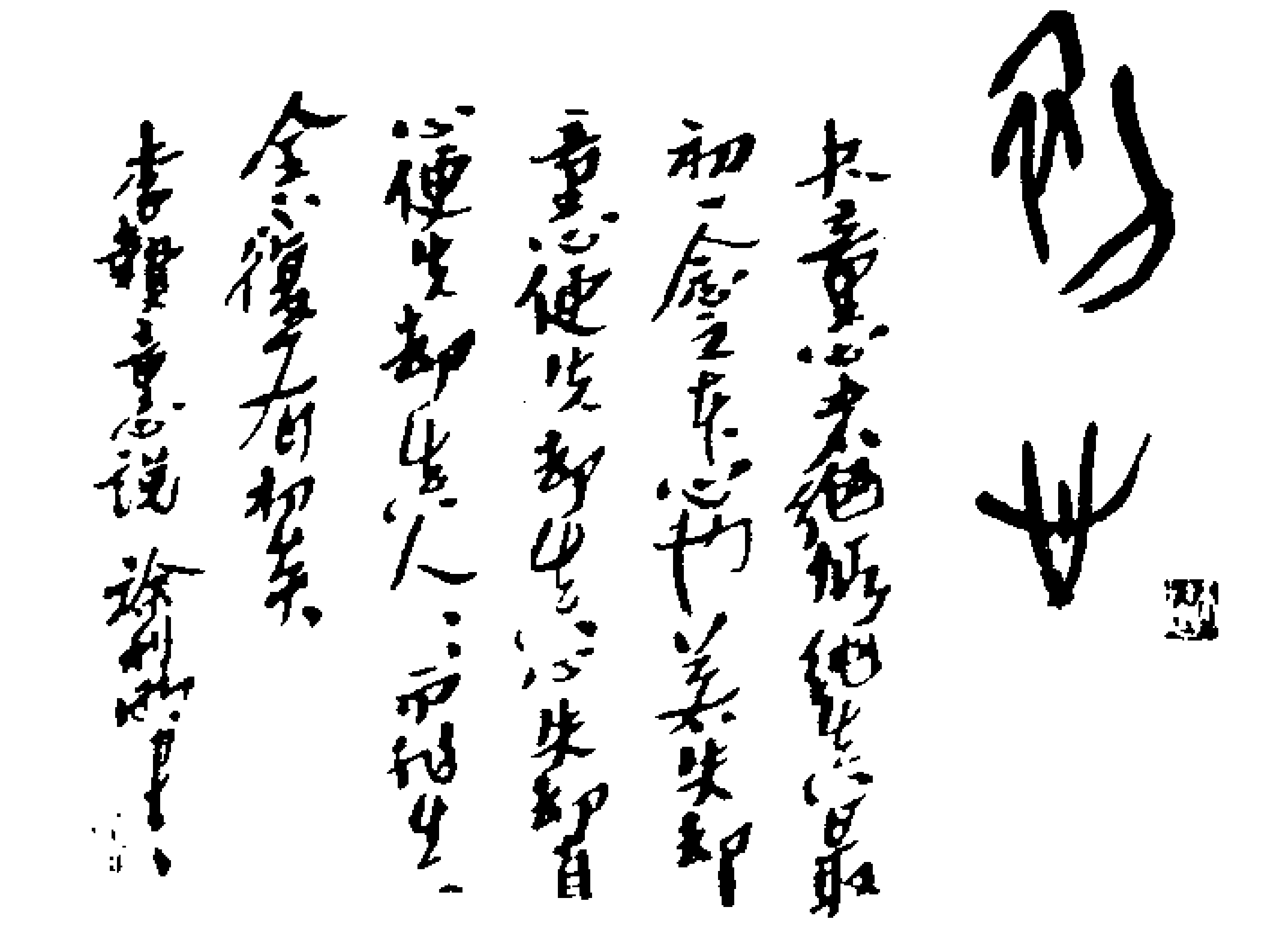
清　吴昌硕　篆书匾额　西泠印社

四、横披

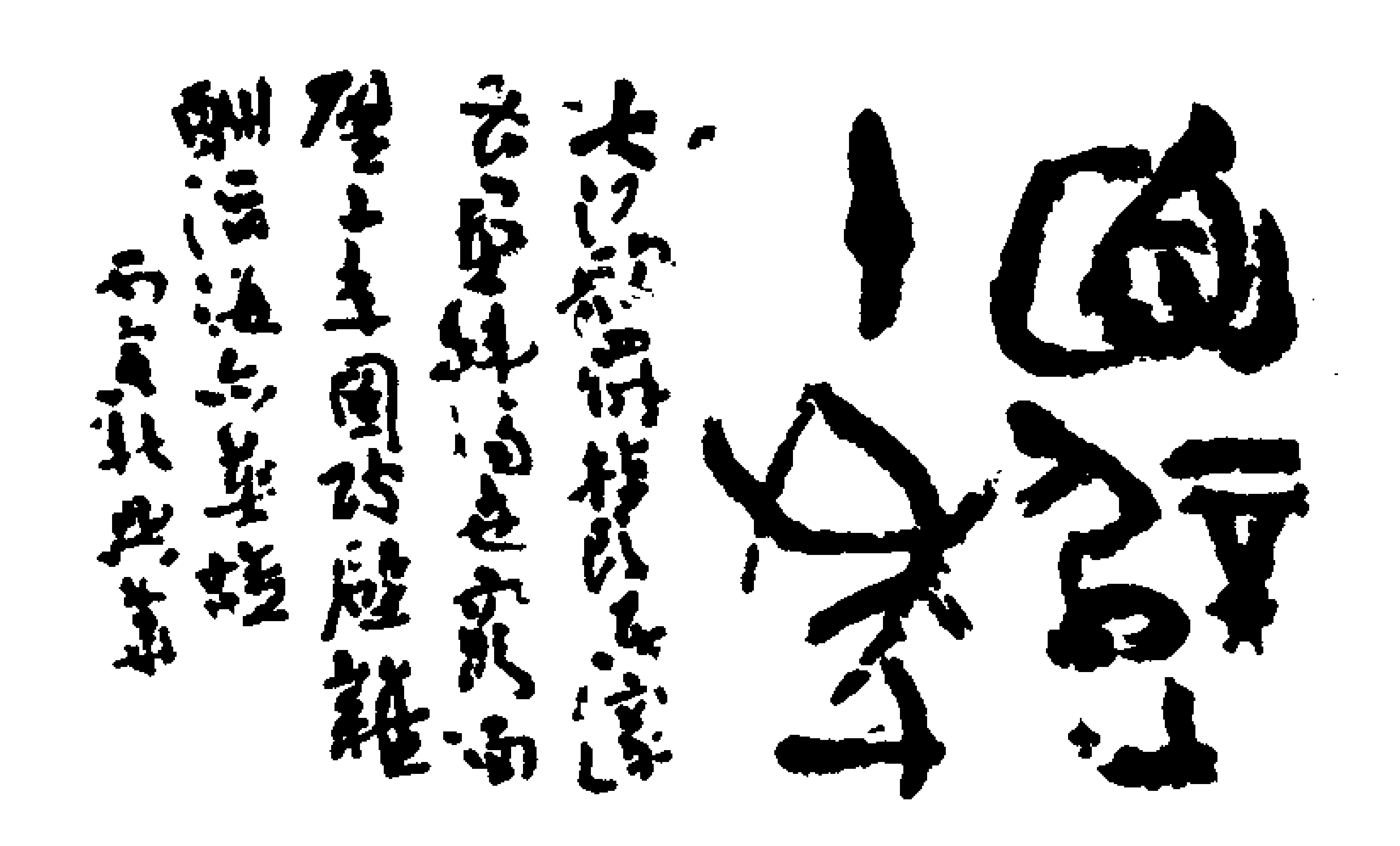
清　吴熙载　篆书横披

孔闻威德浚民不福伊承休明皇
容在廷下则之荒在乐天德荡皇
翼旧令民师则惟乐率龢嘉侯鸿

五、斗方



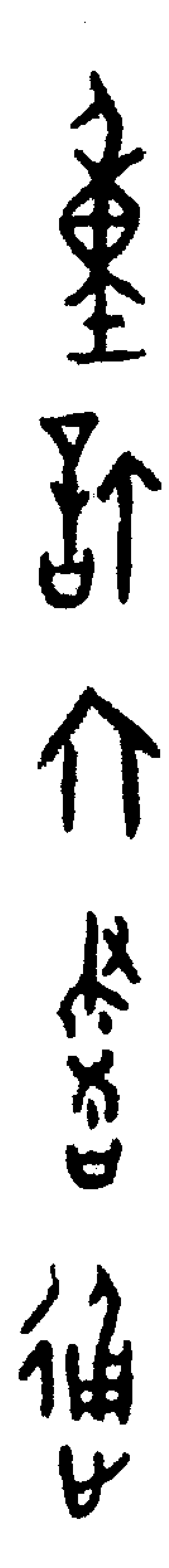
徐利明　篆书斗方　初心



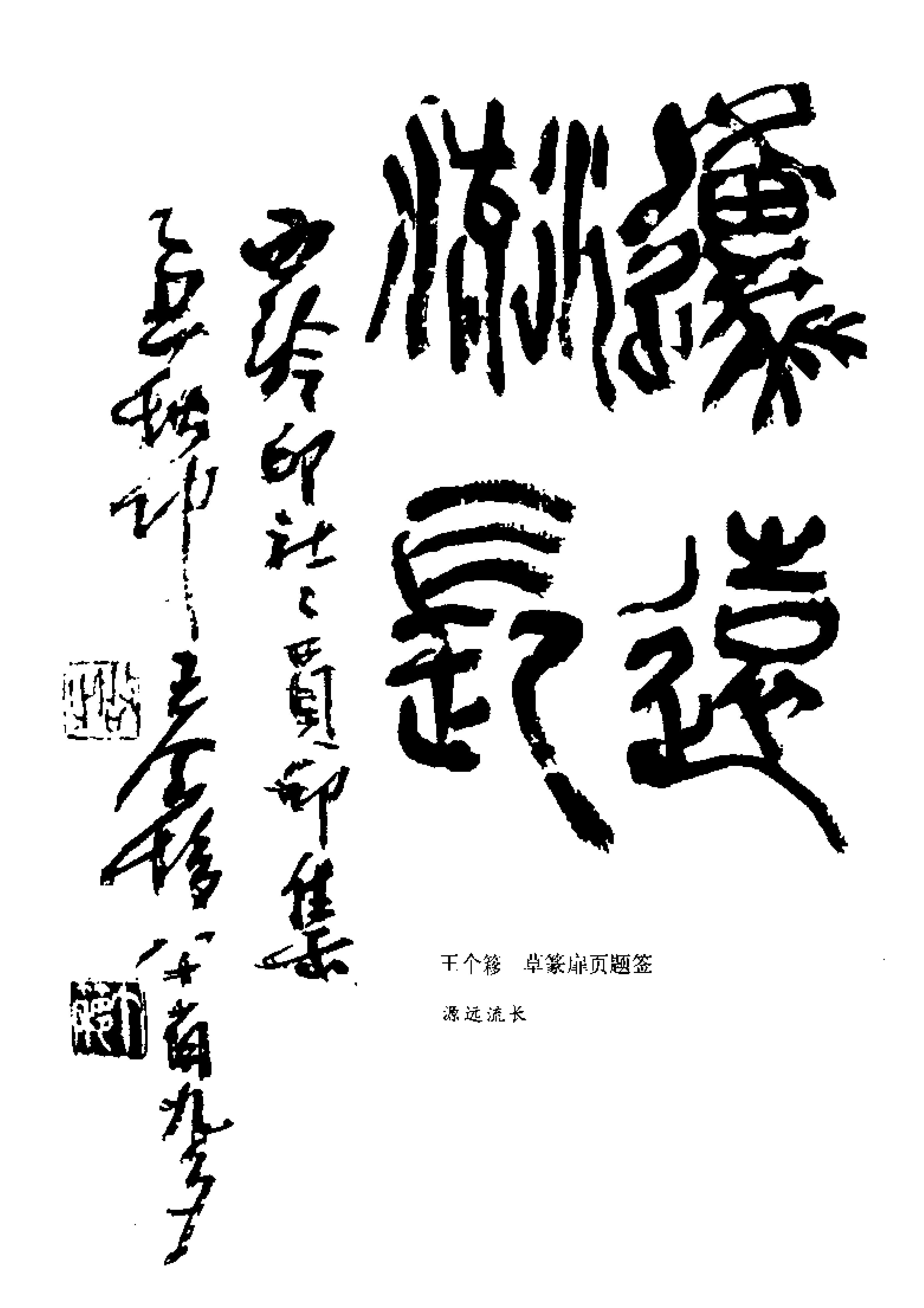
沃兴华　篆书斗方　面壁十年



西泠印社编辑部　篆书题签　吴让之印存



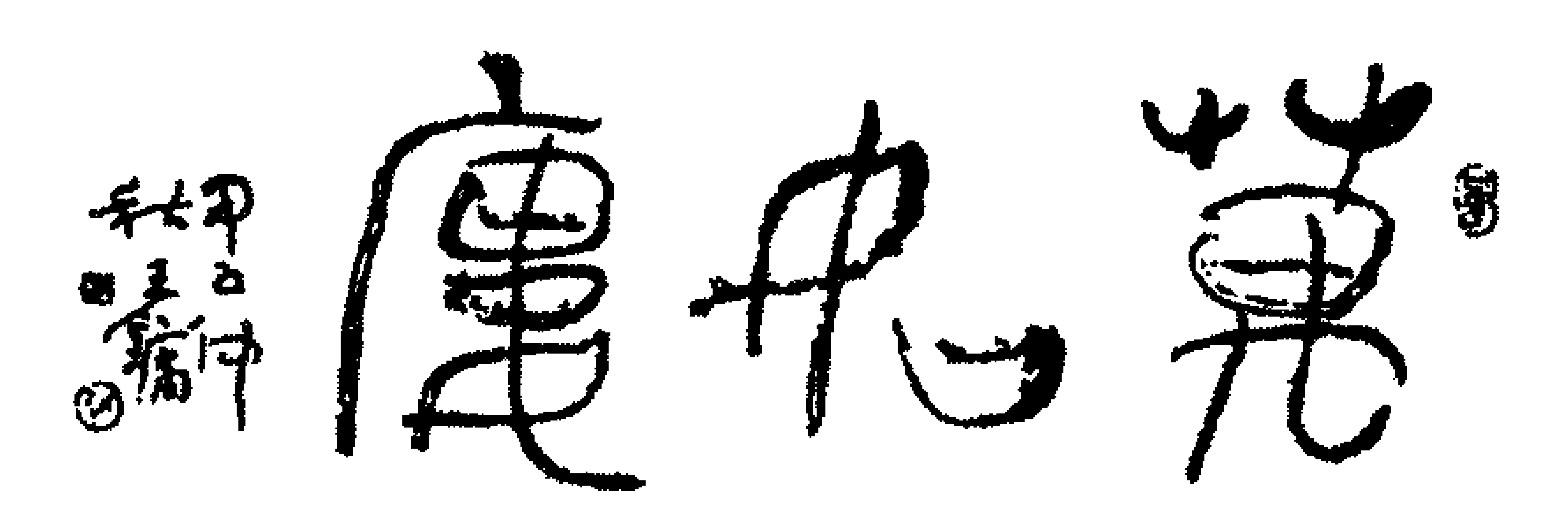
胡厚宣　甲骨文题签　重订六书通



王个簃　草篆扉页题签

源远流长

七、今人草篆（匾额、中堂、条幅）



王镛　草篆匾额　从砖瓦篆书古拙雄肆书风中草写化出

韩天衡　草篆中堂　流畅飘拂连绵的线条和装饰性的结字，巧拙参差、奇趣横生，极具浪漫的情愫和清新的风貌

石开　草篆中堂　从金刻草篆、砖瓦篆书巧拙之趣中得法

熊伯齐　草篆条幅　得鸟虫篆错金铭文篆书之装饰妙韵

韩天雍　草篆条幅　熔铸两周金文战国盟书，自成豪迈磅礴之书风

中国篆书史年表

年代		事略
原始人群 氏族社会	约170万年前 旧石器时代 约1万年前 新石器时代 约4000年前 原始社会 有巢氏 燧人氏 伏羲氏 神农氏 黄帝 尧 舜 禹	出现先文字阶段，即结绳、刻木记事与图画记事。 原始刻符出土的有： 距今约八千多年前的贾湖甲骨刻符、六千多年前的半坡彩陶刻符、姜寨陶器刻符。姜寨遗址还出土有石砚、石质磨棒、黑色颜料、陶质水杯等一套书画工具。有五千多年前的大汶口图像字、四千多年前的柳湾陶器写符、花园村甲骨文等。 传仓颉（黄帝史官）初造书契。传禹刻字。 汉《春秋运斗枢》云："黄帝时，黄龙负图，中有玺者，文曰天王符玺。"这传说说明四千多年前的华夏族，已使用印章钤盖龙图，为印篆使用之始的记载。
前2100 夏代 前1600	约前21～前16世纪	有龙山文化。已使用铜器。有了历法。
前商	约前16～前13世纪	商代早期，出土的陶文有距今约三千多年的吴城陶器、石器刻字，郑州南关外陶器刻字，藁城陶器刻字、墨书陶片、墨书甲骨、妇好墓石刻文字等。属于原始文字阶段。 传"汤克夏，取玺书置座右"。这传说说明商立朝时已使用玺印，为印篆使用之迹。 盘庚迁殷（河南安阳小屯），历273年不再迁都。甲骨文于此发现，为最早的成熟的古汉文字体系。字多为契刻，个别有朱书、墨书而未刻者，表明当时已用毛笔书写。
前1300 后商（殷商）	约前13～前12世纪 殷商早期 武丁至祖甲 甲骨文一、二期	甲骨文第一期书家（盘庚、小辛、小乙、武丁，主要在武丁时）有宾、㱿、争、亘、古、韦、永、箙、共、史等百余人，现存近十万片甲骨中他们的作品几近一半。 甲骨文第二期书家（祖庚、祖甲时贞人）有大、旅、即、行、兄、出、喜、尹、逐等数十人。 甲骨刻辞表明商代历法相当发达，如闰月、用干支记日、记时、记录日食月食。 有鼓、磬、陶埙等乐器出土。 大量使用青铜礼器、酒器，纹饰丰富多彩，制作精湛。开始在青铜器上范制早期青铜器图像铭文。

后商（殷商）	约前12世纪 殷商中期 廪辛至文丁 甲骨文三、四期	甲骨文第三期书家（廪辛、康丁时贞人）有彭、宁、逢、教、荷、旅、口、逆、定等数十人。 甲骨文第四期书家（武乙、文丁时贞人）有历、万、中、车、史、余、子、我、自等数十人。 作《妇好方鼎铭》。 作《司母戊大方鼎》，高133厘米，重875公斤，为商代青铜文化之代表作。 作《司母辛鼎》。
	约前11世纪 殷商晚期 帝乙至帝辛 甲骨文五期	甲骨文第五期书家（帝乙、帝辛时贞人）有黄、泳、立等。 此时作品有《鹿头骨刻辞》、《宰丰骨刻辞》。《宰丰骨刻辞》的契刻是沿笔画边缘双刀刻成文字的，充分显示出甲骨文墨书的原貌。 这时候的青铜铭文有：帝乙的《小臣艅尊》、《小子啇卣》、《戍甬方鼎》。帝辛的《小臣邑斝》、《二祀邲其卣》、《四祀邲其卣》、《六祀邲其卣》、《小子省壶》、《祖诸父戈》、《戍嗣子鼎》、《乃孙作祖己鼎》、《宰甫卣》、《玑鼎》等。此时已使用甲骨文三千五百多字，已使用毛笔。 商殷时的“从”字印陶与湖北长阳商周遗址出土的陶坏，是我国迄今发现最早的陶印篆书之迹。
约前1066		
西周早期	约前11世纪 武王（在位7年） 文王子 成王(在位37年) 武王子	发现周原甲骨微刻，字小如粟米，为书法微雕之祖。 武王克商，建都镐京，封建诸侯。 作利簋、天亡簋。 成王幼，周公旦摄政。制礼乐，建立周代典章制度。《周礼》载成王八岁入小学，保氏掌教国子，先以“六书”。“六书”乃文字构成与书写技能之综合训练。作《叔德簋》、《复尊》、《我方鼎》、《德方鼎》、《何尊》、《康侯簋》、《大保簋》、《禽簋》、《沫司徒迭簋》。
	约前10世纪 康王(在位26年) 成王子	康王遵文武之道，天下安宁，刑错四十余年不用。作《矢簋》、《鲁侯尊》、《庚嬴卣》、《大盂鼎》、《小盂鼎》《盂爵》、《麦方鼎》、《麦盉》、《小臣謎簋》、《旅鼎》、《小臣宅簋》、《沈子也簋》、《臣谏簋》、《吕壶》、《师旂鼎》、《厝鼎》等。其中《大盂鼎》高约1米，重153千克，为西周早期青铜艺术精品。它与西周中期的《散氏盘》，晚期的《毛公鼎》、《虢季子白盘》被称为金文中的四大国宝。
	昭王(在位51年) 康王子	作《趞卣》、《叔卣》、《作册令方彝》、《令鼎》、《令簋》、《令盘》、《召尊》、《海鼎》、《召卣》、《员方鼎》、《荣簋》等。 西周早期铭文还有：《我方鼎》、《臣卿鼎》、《效父簋》、《命簋》、《殳簋》、《耳尊》、《庚姬尊》、《叔作彝》、《应公鼎》、《同卣》、《戒鬲》等。
	穆王(在位55年) 昭王子	作《遹簋》、《刺鼎》、《班簋》、《静簋》、《吕方鼎》、《兢簋》、《绂簋》、《绂方鼎》、《彖伯绂簋》、《旻改簋》等。

西周中期	恭王(在位10～12年) 穆王子	恭王火密。 作《师酉簋》、《卫盉》、《七年趞曹鼎》、《利鼎》、《师奎父鼎》、《永盂》、《倗生簋》、《益公钟》、《乖伯簋》、《休盘》、《墙盘》等。其中《墙盘》铭文颂文武成康昭穆诸王业绩，文辞与书法均为难得之资料。
	懿王(在位25年) 恭王子	作《师虎簋》，《即簋》，《曶鼎》、《卯簋》、《吴方彝》、《免盘》《免簋》、《段簋》、《盠驹尊》、《瘐钟》等。
	孝王(在位15年) 恭王弟	作《师晨鼎》、《启卣》、《启尊》、《谏簋》、《大克鼎》、《小克鼎》、《番生簋》、《伯晨鼎》、《师臾钟》等。
	约前9世纪 夷王(在位16年) 懿王子	作《师嫠簋》、《蔡簋》、《大师虘簋》、《虘钟》、《十二年大簋》、《大簋》、《大鼎》等。 西周中期金文作品还有：《小臣守簋》、《皃叔盨》、《翏簋》、《荣伯鬲》、《朕簋》、《爯簋》、《比甗》、《而妃壶》、《白示鬲》、《㝬簋》、《师眉鼎》、《方簋》、《井鼎》、《追簋》、《善鼎》、《寓鼎》等。
西周晚期	厉王(在位37～40年) 夷王子	作《㝬簋》、《㝬钟》、《禹鼎》、《多友鼎》、《敔簋》、《康鼎》、《何簋》、《此鼎》、《趞鼎》、《融从盨》、《融从鼎》、《虢仲鬲》、《虢叔旅钟》、《散盘》。散氏散书风的跌宕恣肆瑰丽凝重，是金文大篆另具特色的精品，被历代书家所用。 趞鼎铭文述“史留受王命书”，史留即周宣王中兴时作《史籀篇》字书的太史籀。
	共和　前841～前828 前841　共和元年	共和元年为中国历史确切纪年之始。 史颂作《史颂鼎》、《史颂簋》、《史颂盘》、《史颂匜》，诸铭文皆自规范精美，为此时大篆之代表作。
	宣王　前827～前782 前825　宣王3年 前823　宣王5年 前816　宣王12年 前782　宣王46年 宣王即位初期	宣王太史籀作大篆《史籀十五篇》。 作《颂簋》，《颂壶》，《颂鼎》等。 作《兮甲盘》。 作《虢季子白盘》、《不嬰簋》。 宣王卒，子幽王宫涅立。 作《毛公鼎》，铭文字数居商周青铜器之最，书风雄浑圆厚，是金文大篆书法艺术中的精品。 宣王时期的金文大篆作品还有：《虢文公子鼎》、《师寰簋》、《无叀鼎》、《山鼎》、《驹父盨盖》、《南宫乎钟》。传周宣王太史籀作大篆十五篇，为最早颁行之字书。
	幽王　前781～前771	作《函皇父鼎》、《函皇父簋》、《函皇父盘》、《函皇父匜》。 西周晚期是金文大篆书法艺术的成熟时期，其代表作还有：《楚公冢钟》、《纅季献盨》、《鬲攸簋》、《鲁伯大父簋》、《封仲簋》、《吴龙父簋》、《邾讨鼎》，《芮大子伯壶》，《苏甫人匜》《杜伯盨》，《虢季氏子组簋》《散车父壶》，《散车父簋》，《司寇良父壶》、《伯矩食簋》、《仲義父新客鼎》、《郑楙叔宾父壶》、《觞姬簋》、《齐候匜》《单子伯盨》、《复公子簋》等。 周左丘明撰《左传》。
	约前770年、周平王	平王东迁洛阳，诸侯各据一方，秦以外的东方各国已发生了书体和风格的变异，称为“六国古文”，秦承周文化沿用籀文。

春秋早期	前770－前476年	青铜器铭文移到器表，大篆字体向纵长发展，开始流行刻款。
	前722 平王49年	鲁国作《鲁伯愈父簋》。
	鲁隐公元年	《春秋》记事由此始，为干支记日法之滥觞。
	前707 桓王13年	卫国作《卫夫文君叔姜鬲》。
	桓公5年	薛国作《薛仲赤簠》等。
	前704 桓王16年	黄国作《黄君簋》《伯亚臣𦉜》。
	前681 僖王元年	陈国作《陈侯簠》。
	前679 僖王3年	曾国作《曾伯霂簠》。
	前678 僖王4年	邓国作《邓伯氏鼎》。
	庄公16年	秦国作《秦公钟》、《秦公镈》。
春秋中期	前638 襄王15年	宋国作《趞亥鼎》。
	前623 襄王30年	江有《江小中母生鼎》。
	前613 顷王6年	齐国作《大宰归父盘》。
	前589 定王18年	齐国作《国差𦉜》。
	前573 简王13年	晋国作《栾书缶》，以草篆书体制作青铜器铭文。又作《赵孟介壶》。
	前551 灵王21年	孔子（名丘，字仲尼）生。
	前548 灵王24年	齐国作《洹子孟姜壶》。
	前545 灵王27年	楚国作《王子午鼎》。
	襄公28年	齐国作《公孙窹壶》。
	前537 景王8年	齐国作《𬭚镈》。
	昭公5年	秦国作《秦公簋》。
	前529 景王16年	楚灵王时作《王孙渔戈》。
	前524 景王21年	蔡国作《蔡侯盘》、《蔡侯尊》、《蔡侯产剑》，以鸟凤龙虫书饰于一器。
春秋晚期 前476	前515 敬王5年	吴国作《王子于戈》鸟凤龙虫篆书。
		鸟凤龙虫书开始流行于东南楚、蔡曾、吴、越、宋等国。
	前514－前496年	吴王阖闾作《吴王光鉴》。
	前504 敬王16年	鄀国作《鄀君戈》。
	前493 敬王27年	蔡国作《公子果戈》《公子加戈》。
	前489 敬王30年	楚昭王时作《王子申盏盂》。《楚王孙遗者钟》约作于此时。
	前482 敬王38年	晋国作《赵孟介壶》。
	前481 敬王39年	齐国作《陈逆簠》、《陈逆簋》。
		孔子修《春秋》成书。
	前479 敬王41年	孔子卒，时年73岁。传生前书有古文《六经》、《殷比干墓》、《呜呼有吴延陵君子之墓》等。
前475 战国早期	前473 元王3年	吴国作《吴王夫差鉴》。
	厉共公4年	吴国作《吴王御士簠》等。
	前465 定王4年	越国作《越王勾践剑》。
	前459 定王10年	越国作《越王者旨于赐剑》。
	前457 定王12年	蔡国作《蔡侯产剑》。
	前432 考王9年	楚国作《楚王酓璋戈》。
	躁公11年	曾国还随作《曾侯乙编钟》。
	前412 威烈王14年	越国作《越王大子矛》。

战国中期	前404　威烈王22年 前386　安王16年 前375　烈王元年 前374　秦献公11年 前361　显王8年 前349　显王20年 前344　显王25年 前340　显王29年 前328～前311年 前323　楚怀王6年 前321　显王48年 前313　赧王2年 前313年前后	韩国作《骉羌钟》。 齐国作《禾簋》、《陈曼簠》。 郑国作《哀成叔鼎》。 秦国作《石鼓文》。 齐国作《十四年陈侯午敦》。 秦国作《商鞅戟》。 秦国作《商鞅量》。 作《廿九年左师壶》。 秦惠文王立《诅楚文》刻石。 楚怀王授予鄂君《鄂君启节》。 秦国作《四年相邦吕不韦戈》。 中山国作《中山王䂮方壶》等器。 刻《公乘得守丘刻石》。 长沙《仰天湖楚简》写定。古隶，隶篆体。 长沙子弹库《楚帛书》抄成，隶篆体。 《周礼·保氏》载有"六书"之名。
战国晚期	 前309　赧王6年 前302　赧王13年 前293　赧王22年 前258　赧王57年 前251　昭王56年 前248　庄襄王2年 前246　政元年 前242　政5年 前239　政8年 前238　政9年 前235　政12年 前228　政19年 前227　政20年	长沙左家公山楚墓出土有毛笔。发现时，其锋颖如新。 青川木牍《为田律》写定。古隶始于此时。 秦国作《王五年上郡疾戈》。 卫孝襄侯32年作《卅二年平安君鼎》。 魏安僖王19年作《梁十九年鼎》。 秦国铸《高奴铜权》。 楚国作《鄗陵君豆》。 云梦睡虎地秦简《编年记》始书于此时。 秦国作《五年相邦吕不韦戈》。 秦始皇颁行《新郪虎符》。小篆，体方，开汉篆之先河。 放马滩秦简《墓主记》是年写成。同时出土有毛笔，与云梦秦笔类同。 楚国作《楚王酓肯鼎》、盘等。 楚国作《楚王酓感鼎》。 约于是年前作《楚王命传》。 睡虎地秦简《语书》约书于是年。 秦国玺、印及戳印陶文流行，面目与其通行之秦篆、小篆书体近同。 商殷至秦代篆书均属于古文字阶段。《战国策》约成书于此前后。已盛行代表官员执政的官印，代表私人凭证的私印，以及吉语印、肖形印、殉葬印等，皆用当时流行的篆书入印。 秦用籀文，六国用六国古文篆书。
前221 秦代	前221　秦始皇26年	秦统一全国，实行"书同文"，省改史籀大篆而制定新体小篆。李斯作《苍颉篇》、赵高作《爰历篇》、胡毋敬作《博学篇》三篇字书颁行。不传。 秦权量诏版以小篆急就刻于权量、诏版之上，颁行天下，以统一度、量、衡器。同时统一货币，其功绩不可泯灭。

时代	年代	事项
秦代	前 221 秦始皇 26 年	秦书有八体：大篆、小篆、刻符、虫书、摹印、署书、殳书、隶书。按，实际是大篆、小篆、虫书、隶书四种字体，其余四种用途不同、结构、风格或有不同。传秦国玺为李斯书，孙寿刻。始皇定君主用印称玺，其他用印通称印。印文用秦篆。传蒙恬以兔毫造笔。
	前 219 始皇帝 28 年	始皇东巡，为纪功颂德，立《峄山刻石》、《泰山刻石》、《琅琊刻石》，传为李斯所书，小篆。
	前 218 始皇帝 29 年	始皇东巡，纪功颂德，立《之罘刻石》、《东观刻石》。传李斯书，小篆。
	前 217 始皇帝 30 年	狱史喜（前 262—？）葬于湖北云梦睡虎地，随葬大量文书竹简，为秦隶墨书真迹。
	前 215 始皇帝 32 年	始皇东巡至碣石，刻《碣石刻石》，为摩崖刻石之始。
	前 214 始皇帝 33 年	传王次仲、程邈整理改进民间流行的隶书体，为初脱篆意之隶体。
	前 212 始皇帝 35 年	造阿房宫，发七十万人于骊山建始皇陵。始皇陵、兵马俑坑及临潼秦刑徒墓有戳印与刻画的大量陶文，前者书体多为小篆，后者多为草篆、草隶。
	前 210 始皇帝 37 年	始皇南巡至会稽山，立《会稽刻石》，李斯书。七月，始皇卒于沙丘。少子胡亥即位，是为二世。
	前 209 秦二世元年	胡亥效法始皇，于权量、诏版上补刻二世诏辞，此即"两诏权"。有《大騩》两诏权传世，书体为小篆。
	前 221－前 208 年	戳印篆书陶文《咸原少婴》，隶意甚浓。秦刑徒墓砖刻墓志为中国迄今所见的最早墓志。志文用刀直接刻于筒瓦上，为草篆、草隶书体。
		秦官、私印印文字体与秦刻石、秦诏版权量小篆书体类同。
		秦砖、瓦篆书与秦刻石、诏版、权量、秦印上的篆书类同。前 208 年，李斯卒。
前 206		秦吕不韦撰《吕氏春秋》。
西汉早期	前 206 汉王刘邦元年	十月，刘邦灭秦，萧何尽收秦律令、图籍、文书。汉承秦制。汉律：以秦八体书考核选官。
		汉印盛行，多用汉篆即缪篆，多为白文印，结体为带隶意的小篆。私印中有鸟虫书。
		汉铜镜铭文以范铸篆书为主，镜铭省变小篆，多有修饰增损。铭文均为阳文，字为篆隶之草篆。
		汉代铜器篆书多为阴文刻款，字在篆隶之间。
		此前后刻《将行内者陶器》铭文，书体小篆。
	前 192 汉惠帝 3 年	废除秦"挟书律"，先秦古书陆续发现并流行。
	汉文帝前元年	山东淄博齐王刘襄墓出土铜器六千七百余件，其中《齐大官钫》等多件有刻画篆书铭文。
	前 171 汉文帝 9 年	南越王作《文帝九年勾鑃》，铭文小篆。
	前 165 汉文帝前 15 年	阜阳汉简《仓颉篇》抄写完成。其字为通行古隶，即含有篆意之古隶。
	前 158 汉文帝后 6 年	刻《群臣上醻刻石》，书体汉篆。
	前 157 汉文帝后 7 年	天水放马滩西汉墓有麻纸绘制的地图，此为迄今发现最早的纸

		及纸上墨迹。
西汉早期	前156　汉景帝元年	汉文字瓦当约出现于此前后。
	前149　景帝中元元年	刻《鲁北陛石题字》。
	前156～141　景帝年间	鲁恭王毁孔子宅，发现用战国晚期古文字抄写之《礼记》、《尚书》、《论语》、《孝经》等古书，其字被称为“古文”。孔安国以今文正读之，此即“隶古定”。
	前206～141　西汉早期	陕西三原出土《新丰宫鼎》，刻画铭文，字体在篆隶之间，书体草篆。
		汉长安城遗址出《长信私宫陶片》，广州华侨新村出《阿乎罐》陶片，均为戳印篆书陶文。
		西汉初期，少数官印仍沿秦制印篆。
西汉中期	前140　汉武帝建元元年	十月一日用建元年号，自此开始用年号。首次公布五字印制。
		北平侯张苍献古文经书《春秋左氏传》。篆书文字瓦当逐渐普及。
	前139　汉建元2年	始筑茂陵，至汉武帝殁。为最大之西汉帝王寝陵。
		茂陵有品种繁多的文字瓦当，如“道德顺序”、“屯泽流施”等近十种。阳文篆书。
		茂陵遗址出土《阳信家钟》，錾刻铭文，汉篆。
	前129　汉武帝元光6年	广州象冈山的南越王墓《文帝九年铙》，铭文为规范小篆。
	前128　武帝元朔元年	传共王在孔壁中得古文经籍。
	前121　汉武帝元狩2年	《卫字瓦当》约制于此时，阳文汉篆。
		陕西淳化甘泉宫址出《居甘砖》，戳印砖文，形制渐大，向模印砖文衍化，阳文篆书。
	前117　汉元狩6年	刻《霍去病墓石刻字》。汉篆。
	前113　汉元鼎4年	河北满城陵山汉墓发现金缕玉衣等大量随葬品，金银、青铜器近八百件。《中山内府铜》、中山内府钫》等为汉篆，有隶意。其余铭文尚有作小篆及鸟虫书者。
		范铸《四乳草叶纹镜》。汉篆。
	前111　汉元鼎6年	建扶荔宫，范制《夏阳扶荔宫砖》，砖文阳文篆书。
	前104　汉武帝太初元年	建西汉长安最大的宫殿园林建筑群，建章宫号称千门万户。文字瓦当有“汉并天下”、“长生未央”、“长乐未央”、“右空”等。此前的文字瓦当多以“切当”法制成。
	前99　汉天汉2年	《天汉二年简》写成，为最早之居延纪年简，传世有居延遗址出篆书木签。
		孔安国献壁中所出古文经书。
		司马相如撰《凡将篇》字书，佚。
		倡兴小学，立五经博士，崇尚学术。“善史书”成风气，发展隶书之正体。
	前70　汉本始4年	陕西隃麋县产“隃麋墨”，官员每月可得大小各一枚墨。
	前56　汉五凤2年	范制《五凤二年砖》，阳文小篆。
		刻《五凤二年刻石》，字在篆隶之间。
	前51　汉宣帝甘露3年	宣帝卒，此前杜陵范制大量《长乐未央》、《长生无极》篆书瓦当。
	前140～50　西汉中期	位于陕西华阴的京师仓范制《华仓瓦当》、《京师庾当》、《千秋万岁》等篆书文字瓦当，有些字在篆隶间。

分期	年代	事项
西汉中期 前50	前140～50　西汉中期	模印《西神瓦》，为小篆书体。 范铸《昭明重圈镜》、《星云镜》，篆隶书体。 《万岁印模》为陶质阴文缪篆。 《海内皆臣砖》、《夏阳扶荔宫砖》、《单于和亲砖》等大型模印方砖的生产，标志着模印型汉篆砖文的成熟。
西汉晚期 8	前48　汉元帝初元元年	甘肃武威磨嘴子汉墓群中出土数幅明旌，亦称柩铭。明旌是将死者籍贯、姓名书之于帛，出丧时在棺前举扬，入葬后覆盖于棺上。如《张伯升柩铭》、《壶子梁柩铭》，篆书，用墨或朱书写在麻、丝上，年代西汉晚期。明旌周代即有，为丧具之一，可看做是墓志的先导，沿用至今。史游撰《急就篇》字书传世。
	前46　汉初元3年	刻《上林共府铜升铭》，汉篆。
	前26　汉河平3年	八月刻《东安汉里刻石》，小篆。
	前24　成帝阳朔元年	刻《上林鉴》，杨政造，汉篆。
	前21　汉阳朔4年	刻《上林鉴》，周博造，汉篆。
	前19　成帝鸿嘉2年	刻《上林鉴》，杨放造，汉篆。
	前12　成帝元延元年	范制《宗正宫瓦》，汉篆。
	前11　汉元延2年	刻《寿成室鼎》，李长撰《元尚篇》。 范制《长安尺范》，汉篆，陶质。 成帝时，宫廷已将称"赫蹏"的小型纸张用于书写，为文献记载的最早用纸。
	前5　哀帝建平2年	范制《建平二年陶罂》。
	前4　汉建平3年	范制《都建平三年瓦》等。
	前1　哀帝元寿2年	范制《都元受二年瓦》，分篆、隶二种。
	公元4　平帝元始4年	"征天下通小学者以百数人，各令记字于庭中"。杨雄取其有用字作《训纂篇》字书，凡5340字(佚)，以续《仓颉篇》。
	公元5　平帝元始5年	范制《都元始五年瓦》。 西汉晚期多范铸连弧纹铜镜，铭文篆书，后渐多作隶书。
	公元7　王莽居摄2年	刻《祝其卿坟坛刻石》、《上谷府卿坟坛刻石》。范制《居摄二年瓦》，戳印《居摄二年陶钟》，小篆。
9 新莽 25	公元9　新莽始建国元年	王莽代汉自立仿古制。大司空甄丰改定古文，时有六体书：古文、奇字、篆书、佐书、缪篆、鸟虫书。意在复古，不蹈秦制。古文书法由此逐渐流行。五月改货币。 王莽仿古改制。刻《新莽嘉量》、《新莽衡杆》，小篆，变篆体为方长纤细之体。此时出现工整对称的五六字印制。印文沿用汉摹印篆。
	公元14　新天凤元年	王莽第四次改币制，币文作篆书。刻《左作货泉》陶文篆书。
	公元18　新天凤5年	刻《冯孺久墓画像石题记》，汉篆。范制《八风寿存当》、《延寿万岁长与天地久长》、《常乐万岁》篆书瓦当。 范铸方格四神镜、兽带镜铭文，汉篆。
东汉早期	公元35　汉建武11年	刻《大司农平斛》，篆书。
	公元58　明帝永平元年	明帝年间，贾逵整理《仓颉》旧文。
	约公元　75年以前	许慎（叔重）生。
	公元76　章帝建初元年	曹喜(仲则)善篆，创悬针、垂露之法。
	公元88　章和2年	班固(孟坚)著《汉书》，述"六书"，撰《三仓》。字书。
	公元92　和帝永元4年	立《袁安碑》刻石，汉篆。

东汉早期	公元100 和帝永元12年	许慎开始编撰《说文解字》，于公元121年成书，历时22年。
	公元105 元兴元年	宦官蔡伦研究出以树皮、麻头、破布造纸的新法，奏献推广，称"蔡侯纸"。
115		
东汉中期	公元117 元初4年	立《祀三公山碑》，《袁敞碑》，汉篆。
	公元121 建光元年	许慎（叔重）编撰《说文解字》上书，收小篆9353字，归纳为540部首，创立部首检字法，用古文逐一注解意义，是研究文字学，尤其是研究甲骨、金文、古文等古文字的桥梁。是我国第一部以六书理论系统分析字形，解释字义和加以注音(采用直音、读音、反切等方法)的字典，是中国语言学史上的一部巨著。
	公元123 延光2年	刻《开母庙石阙铭》、《嵩山少室石阙铭》，汉篆。
	公元125 延光4年	刻《延光残碑》，汉篆。
	公元133 阳嘉2年	蔡邕生。
	公元143 汉安2年	立《景君碑》，额汉篆。
		《后汉书·志·律历中》记载因尚书侍郎边韶上书建议，始用干支纪年。故此前书迹中若有干支纪年者，疑伪。
		崔瑗卒(78—)。善章草，亦工小篆。
147		
东汉晚期	公元147 桓帝建和元年	文字瓦当、镜洗铭渐衰，树碑之风盛行。许慎于是年前后卒。
	公元155 永寿元年	立《孔君墓碣》额汉篆。
	公元158 延熹元年	立《郎中郑固碑》，额汉篆。
	公元164 延熹7年	立《孔宙碑》，额小篆。
	公元165 延熹8年	立《西岳华山庙碑》、《鲜于璜碑》，额皆汉篆。
	公元168 灵帝建宁元年	灵帝(刘宏)好书，自制《皇义篇》五十章，布衣文吏能为尺牍及工书鸟篆者皆加引召。
	公元171 建宁4年	刻摩崖《西狭颂》，汉篆。
		立《孔彪碑》，额篆书。
	公元175 熹平4年	立《韩仁铭》，额汉篆。
	公元177 熹平6年	立《尹宙碑》，额篆书。
	公元180 光和3年	立《三老赵宽碑》，额汉篆。
	公元183 光和6年	立《白石神君碑》《郑季宣碑》额篆书。
	公元186 中平3年	立《张迁碑》，额汉篆。
	公元189 中平6年	作《宜子孙砖》、《富乐未央砖》汉篆。
	公元192 初平3年	蔡邕卒。生前撰《篆势》，创飞白书，发表《九势八字诀》。
	公元205 建安10年	立《樊敏碑》，额汉篆。曹操下令禁碑。
	公元219 建安24年	汉末，砑光技术已在造纸工艺中应用。左伯所造纸"研妙辉光，时称"左伯纸"。汉印印文摹印篆延续秦摹印篆之书体而发展为更加省便多体，方正平直而寓朴拙，增减屈伸笔画而成规范的印文篆体。并有汉缪篆、汉鸟虫篆印文的形成。东汉是历史上印章的鼎盛时期。卫宏著《诏定古文官书》字书。杜林著《仓颉故》字书。汉代《尔雅》是我国第一部辞典。
220		
三国	公元220 魏文帝黄初元年	魏文帝曹丕称帝代汉。先后立《上尊号碑》、《魏受禅碑》、《孔羡碑》，碑文皆隶书，额阳文篆书。
	公元221 魏黄初2年	邯郸淳（子叔）传古文书法，善虫篆、许氏《说文》篆体。
	公元229 魏明帝太和3年	卫觊卒（约155—？）。觊善古文、鸟篆、隶草。
	公元235 青龙3年	立《范式碑》。额篆书。
	公元241 魏齐王正始2年	魏刻儒家经典于石，立于太学，用古文、小篆、汉隶三体书写，

时代	年代	事项
三国		刻于一石，称《正始石经》，亦称《三体石经》、《魏石经》。邯郸淳书。 魏张揖著《广雅》、《古今字诂》辞书。 篆法渐趋衰微，传有名印工杨利、宗齐刻制篆书印。
265		
西晋	公元276 晋武帝咸宁2年（吴天玺元年）	立《禅国山碑》，传苏建书。 立《天发神谶碑》，传为华核撰文，皇象（休明）书。用隶书笔法作篆书，书风刚健雄奇。
	公元279 晋武帝咸宁5年	河南汲县战国魏襄王墓出土古文竹书十余万言，曾整理出《竹书纪年》、《穆天子传》。《穆天子传》传代。
	公元220～291	传卫瓘(伯玉) 创"柳叶篆"。
	公元291以前 晋惠帝元康元年	卫恒（巨山）撰《四体书势》。
316		
317		
东晋	公元353 永和9年3月	王羲之书《兰亭集叙》，与谢安等41人在山阴兰亭修禊。
	公元376 东晋孝武帝太元元年	前秦建元十二年立《梁舒墓表》，额篆书，文正书。十六国、北朝时期、西北地区墓志多称墓表。传世有魏晋悬针篆的五六面印和套印。 泥封时代至东晋结束，用朱文篆书。吕忱撰《字林》，周兴嗣撰《千字文》。
420		
南北朝	公元425 北魏始光2年	北魏因篆隶草楷传写失真，初造新字千余，诏颁行。 王愔撰《古今文字志》。
	公元460～494	萧子良(云英)著《古今篆隶文体》。
	公元484 北魏太和8年	立《司马金龙墓表》，额篆书，文正书。
	公元499 北魏太和23年	刻《韩显宗墓志》，额篆书，志文正书，末行年月篆书。
	公元514 北魏延昌3年	北魏江式撰集《古今文字》40卷。
	公元523 北魏正光4年	立《陆希道墓志》盖篆书，志文正书。
	公元525 北魏正光6年	立《李遵墓志》，盖篆书，志文正书。
	公元526 北魏孝昌2年	立《侯刚墓志》、《于景墓志》、《寇治墓志》，盖均篆书，志文均正书。
	公元527 北魏孝昌3年	立《胡明相墓志》，盖篆书，志文正书。
	公元528 北魏武泰元年	立《薛慧命墓志》《元悌墓志》盖篆书，志文正书。
	公元529 北魏永安2年	立《荀景墓志》、《元继墓志》、《尒朱袭墓志》、《穆彦墓志》，盖均篆书，志文均正书。
	公元531 北魏建明2年	立《元诲墓志》、《元天穆墓志》，盖篆书，志文正书。
	公元533 北魏永熙2年	立《张宁墓志》、《石育暨妻戴氏墓志》盖篆书。
	公元535 东魏天平2年	立《元玕墓志》盖篆书，志文正书。
	公元537 东魏天平4年	立《张满墓志》盖篆书，志文正书。
	公元543 东魏武定元年，梁大同9年	梁顾野王著《玉篇》30卷成，体例仿《说文解字》，共收字16917，先注反切，再引群书训诂，解说颇详。对字形注重篆隶的变迁。 立《王偃墓志》，盖阳文篆书，志文正书。
	公元544 东魏武定2年	立《元湛墓志》、《元湛妻王氏墓志》，《侯海墓志》盖均篆书，志文正书。
	公元550 东魏武定8年	立《萧正表墓志》，盖篆书，志文隶书。此前，宇文泰以隶书纰缪，命赵文渊与黎季明、沈遐等依《说文》及《字林》刊定六体，成一万余言印行于世。
	公元555 北齐天保6年	立《高建墓志》盖篆书，志文正书。

南北朝	公元557 南朝陈武帝永定元年	欧阳询（信本）生。
	公元558 陈永定2年	立《皇甫琳墓志》，盖篆书，文正书。
		虞世南（伯施）生。
	公元564 陈天嘉5年	立《高百年墓志》，《崔昂墓志》，盖篆书，志文隶书。
	公元566 陈天康元年	立《公孙肱墓志》，盖篆书，志文隶书。
	公元567 北周天和2年	刻《华岳颂》。
	公元570 陈太建2年	立《娄诞墓志》、《刘双仁墓志》，盖篆书，志文隶书。
	公元572 陈太建4年	立《徐之才墓志》，盖篆书，志文正书。
	公元573年陈太建5年	立《高建妻王氏墓志》、《赫连子悦墓志》，盖篆书。
	公元574年陈太建6年	立《郑子尚墓志》，盖篆书，志文正书。
	公元577年北周建德6年	立《张满泽妻郝氏墓志》，盖篆书，志文正书。
	公元580年北周大象2年	北周立《卢贵兰墓志》，盖篆书，志文隶书。
	南齐年间	官印“永兴郡印”开细圆朱文小篆印之先河。
		南朝刘宋范晔撰《后汉书》。
581 隋朝	公元581～600 隋开皇年间	文帝（杨坚）搜集前人书画名作，诏名家欧阳询、庾信、虞世南、赵文深等家于长安秘府鉴补。书学大兴。
	公元582 开皇2年	刻《李和墓志》，盖篆书，志文正书。
	公元594 开皇14年	立《信行禅师铭塔碑》，额篆书。
	公元596 开皇16年	褚遂良（登善）生。
	公元598 开皇18年	立《陈茂碑》，额篆书，碑文正书。
	公元600 开皇20年	立《孟显达碑》，额篆书，碑文正书。
	公元603 仁寿3年	立《龙华寺碑》，额篆书，碑文正书。
	公元604年 仁寿4年	刻《王荣暨妻刘氏墓志》，盖篆书，志文隶书。
	公元610 大业6年	刻《姬威墓志》，盖篆书，志文隶书。
	公元611 大业7年	刻《元钟墓志》，盖篆书，志文隶书。
	公元616 大业12年	刻《段济墓志》，盖篆书，志文隶书。
		刻《李元暨妻邓氏墓志》。
		官印印文沿用朱文大印，变小篆为更加弯曲流动，而得自然之趣。
618 唐代	公元618 武德元年	刻《那庐妻元买得墓志》，盖篆书、志文隶书。
	公元623 贞观七年	颜师古撰《字样》将异体误字录出。
	公元626 武德9年	虞世南书《孔子庙堂碑》，额篆书，碑文正书。
	公元627～649 贞观元年～23年	唐太宗（李世民）好书。翰林院设侍书博士，国子监设书学博士，科举设“书科”，以书取仕。
	公元631 贞观5年	欧阳询书《房彦谦碑》，碑文隶书，额篆书。
	公元632 贞观6年	欧阳询书《九成宫醴泉铭》，碑文正书，额篆书。
	公元637 贞观11年	欧阳询书《虞公碑》，碑文正书，额篆书。
	公元638 贞观12年	虞世南卒，时年81岁，书有篆书碑额。
	公元641 贞观15年	褚遂良书《伊阙佛龛碑》，碑文正书、额篆书。
		欧阳询卒，时年85岁，生前书有篆书碑额。
	公元649以前 贞观23年	褚遂良书《房玄龄碑》，碑文正书，额篆书。
	公元658 显庆3年	王知敬书《李靖碑》，碑文正书，额篆书。
		褚遂良卒，时年63岁。
		梁顾野王、唐孙强撰《大广益会玉篇》。

唐代	公元670 总章3年	立《李训等造像记》，碑文篆书。
	公元677 仪凤2年	唐高宗书《李勣碑》，碑文行书，碑额篆书。
	公元684～704 武则天时	陕西凤翔三畤原发现《石鼓文》。
	公元688 垂拱4年	立《美原神泉诗序碑》，碑文篆书。
	公元700 久视元年	立《袁府君墓志》，盖篆书，志文正书。
	约开元初	卢藏用卒。生前善作篆书。
	公元709 景龙3年	颜真卿（清臣）生。
	公元723 开元11年	立《御史台精舍碑》，额篆书，碑文隶书。
	约开元年间	李阳冰（少温）生。
	公元759 乾元2年	立《城隍庙记》，碑文篆书，李阳冰书。
	公元765 永泰元年	立《怡亭铭》，碑文隶书，题名、序言篆书。
	公元766 永泰2年	立《阳华岩铭》，古文、小篆、隶书刻于一石。
	公元767 大历2年	立《峿台铭》，瞿令问篆，《三坟记》、《栖先茔记》，李阳冰篆。
		在此前后，李阳冰勘定《说文》30卷。撰有《论篆》。
	公元768 大历3年	立《痦庼铭》、《浯溪铭》刻石篆书。
	公元772 大历7年	立《般若台记》刻石篆书，李阳冰书。
	公元774 大历9年	颜元孙撰《干禄字书》刊正字体，颜真卿刻石，传世。
		立《滑台新驿记》，碑篆由李阳冰书。
	公元780 建中元年	立《颜家庙碑》，颜真卿正书，李阳冰篆额。
	公元785 贞元元年	颜真卿卒，时年77岁。生前书有篆额，撰有《述张长史笔法十二意》。
	公元860～873 咸通时	张彦远撰《法书要录》（一说是书成于大中元年—847年）。
	公元618～907 唐代	李阳冰擅改《说文》，脱离六书。
	晚 唐 时	刻石篆书还有:《谦卦记》、《惠山听松》、《唐上都荐福寺之碑额》等。印篆入册之始为徐景辑《玉玺正录》一卷。
		韦续撰《56种书并序》，书中如蝌蚪、钟鼎、鸟虫、史籀、小篆、悬针等书体能得见者，其余书体不足为法。
907 五代		五代篆书承晚唐之遗风而趋向衰微。
	公元917 贞明3年	徐铉(鼎臣)生。精小学，工小篆。
	公元920 后梁贞明6年	徐锴(楚金)生。精小学，工小篆。
	公元929 天成4年	句中正（？）生。
	公元907～960 五代时期	徐铉作《篆书千字文》、《许真人镜铭》。徐锴作《篆字题名》等。
	公元936 后唐清泰3年	刻《鳞次台题字》，刻石篆书。
	公元937 升元元年	李煜生。
960 北宋	公元960～975 宋太祖时	北宋篆书多承唐李阳冰之篆体。
		南唐后主李煜命徐铉摹刻所藏古今法帖上石，有秦《峄山刻石》等。
		李煜撰论书《七字拨镫法》。
	公元960～992	徐铉篆《温君墓志》，盖小篆。
	公元963 建隆4年	刻《重修开元寺行廊功德碑》，额篆书，碑文正书。
	公元965 太祖乾德3年	梦英书《篆书千字文碑》。
	公元966 太祖乾德4年	郭忠恕书《三体阴符经》。撰《论古文》、《论书体》等。
	公元967 乾德5年	梦英书《十八体诗碑》。碑文篆书十八体。
	公元974 开宝7年	徐锴卒，时年55岁。生前书《篆字题名》，撰《说文系传》，并斥阳冰《说文》之妄谬，复许书旧貌。还撰有《说文韵谱》，以便

		检字、徐铉为之写篆。
	公元 977 太平兴国 2 年	郭忠恕卒。生前撰《佩觿》三卷字书。考证错字。《汗简》古体字字书。
	公元 978 太平兴国 3 年	李煜卒，时年 42 岁。
	公元 982 太平兴国 7 年	刻《扶风夫子庙堂记》，额篆文正书。
	公元 983 太平兴国 8 年	孙景播献所篆《千字文》五十余体，诏授书学博士。
	公元 985 雍熙 2 年	立《广慈禅院修瑞像记》，额篆书，文正书。
	公元 986 雍熙 3 年	徐铉奉诏同葛湍、王惟恭等修订，文正书《说文》，对许书原解加以注释，增补 421 个“新附字”。
	公元 988 端拱元年	立《新译三藏圣教序》，额篆书，文隶书。
	公元 991 淳化 3 年	立《修北岳安天王庙碑》，额篆书，文行书。
	公元 992 淳化 4 年	徐铉卒，时年 76 岁。
		郑文宝以徐铉摹本《峄山刻石》重刻于长安。现存西安碑林。
	公元 999 咸平 2 年	梦英书《篆书目录偏旁字源碑》篆，撰《偏旁字源》，矫正林罕《字原偏旁小说》。
	公元 1002 咸平 5 年	句中正卒，时年 74 岁。生前重校定《说文》，模印颁行。当时，太宗神主及献宝篆文皆诏中正书之。
	公元 1007 景德 4 年	欧阳修（永叔）生。
	公元 1008 大中祥符元年	真宗封禅泰山，兖州太守拓《泰山刻石》所余四十字献宋真宗。
北	公元 1009 大中祥符 2 年	立《承天观碑》，额篆书，碑文行书。
		立《封禅朝觐坛颂碑》，额篆书，文行书。
	公元 960 ~ 1026 北宋时	印刷术广为流行，金石学兴起。
	公元 1009 大中祥符 2 年	立《天贶殿碑》，额篆书，碑文行书。
	公元 1010 大中祥符 3 年	刻《禅师偈碑》。于唐刻石《栖先茔记碑》之碑阴，额篆书，碑文行书。
宋		立《普济禅院碑》，额篆书，碑文行书。
	公元 1010 ~ 1063	宋仁宗(赵祯)书《飞白书》、《御赐篆天章寺额》等。
	公元 1011 大中祥符 4 年	立《石保兴碑》，额篆书，碑文行书。
	公元 1019 天禧 3 年	曾巩（子固）生。
		立《勃兴颂》碑文篆书，唐英书。
	公元 1023 ~ 1063 仁宗时	曾巩集古今书刻成《金石录》，五百余卷。
		文勋(安国)摹写秦《琅琊刻石》。
		书《包公墓志盖》、包公妻《董氏墓志盖》、包公长媳《崔氏墓志盖》，均为小篆。
	公元 1028 天圣 6 年	立《劝慎刑箴碑》，额篆书，文正书。
	公元 1030 ~ 1094	沈括（存中）撰《笔谈》，《论小篆》。
	公元 1032 天圣 10 年	立《解州盐池新堰箴》，额篆书，碑文行书。
	公元 1041 ~ 1048 庆历时	周越集古今书作撰《书苑》10 卷。
	公元 1043 ~ 1100	刘泾(巨济)辑《成都刻石总目》。
	公元 1044 庆历 4 年	立《郁林观二言诗刻》，刻石篆书，苏唐卿书。
	公元 1049 ~ 1100	秦观(少游)撰《论史籀书》、《论仓颉书》等。
	公元 1051 皇祐3 年	米芾（元章）生。
	公元 1054 至和 1 年	张有（谦中）生。
		刻《京兆府小学规碑》于《篆书目录偏旁字源碑》之碑阴，文正书，额篆书。

朝代	年代	事项
北宋	公元1056～1063 嘉祐时	刘敞撰《先秦古器记》。
	公元1061 嘉祐6年	苏唐卿书《醉翁亭记》，碑文、碑额皆小篆。
		欧阳修(永叔)撰《集古录》十卷，亦名《集古录跋语》，开金石之学。
	公元1064 治平元年	欧阳修书《集古录跋语》。
	公元1065 治平2年	立《昼锦堂记》，额篆书，文正书，佚。
	公元1066 治平3年	欧阳修奉命篆刻皇帝尊号之印。
	公元1068 熙宁元年	立《永州九龙岩记》，额篆书，文正书。
	公元1069 熙宁2年	欧阳棐撰《集古录目》五卷单行。
	公元1072 熙宁5年	欧阳修卒。生前撰《论仙篆》等。
	公元1081 元丰4年	赵明诚（德甫）生。
	公元1082 元丰5年	赵佶（宋徽宗）生。
	公元1087 元祐2年	立《司马光碑》，额篆书，文正书。
	公元1091 元祐6年	立《伯夷叔齐墓碑》，文勋篆额，文正书。
	公元1092 元祐7年	立《颜鲁公新庙记》，邓杓篆额。
		吕大临撰《考古图》，为现存最早的金石文字图录性著作。
		立《赵瞻碑》，蔡京篆额，碑文正书。
	公元1093 绍圣4年	刻《游师雄墓志》，盖篆书，文正书。
		立《转轮藏记》，额篆书，碑文正书。
	公元1102～1106 崇宁时	米芾书《真宗孔子赞碑》，篆书，撰《书史》。
	公元1104 崇宁3年	刻《李昭辅等淡山岩题记》，篆书于山岩。
	公元1105以前	黄庭坚撰《论古人书》、《论近世书》、《论虫书》。
	公元1107 大观元年	米芾卒，时年57岁。
		生前书《米芾篆隶》，篆刻自用印章。
	公元1109 大观3年	立《篆书心经》刻石篆书，额隶书，僧心敛书。
	公元1110 大观4年	刻《范辉墓志》盖篆书，志文楷书。
	公元1112 政和2年	立《王翠志碑》，碑文篆书，王寿卿书。
	公元1113 政和3年	张有约于是年编撰《复古编》二卷。
	公元1123 宣和5年	立《呈妙空禅师诗》，碑文篆书，朱济道书。
	公元1124 宣和6年	立《阴符经轻命》，碑文篆书，董夏书。
		宋徽宗诏置书艺所，学生500人，大篆法钟鼎，小篆法李斯，隶法蔡邕、钟繇，楷法欧虞褚薛，草法二王、颜、柳、李邕。
	公元1120～1125年	宋徽宗敕撰《宣和博古图录》，为现存宋代金文图录性著作之最。
		《宣和书谱》(刊有北宋内府藏汉迄宋二百余家篆、隶、正、草书作品，并加赏评)。
		杨克一辑集《集古印格》为印篆成谱之始。
		隋至清官印喜用曲折的"九叠篆"。
		吕大临撰集《考古图释文》，收820余字，为最早之金文字书。
1127		
南宋	公元1129 建炎3年	赵明诚卒，时年49岁。生前书《王纯中墓志铭》，盖篆书，志文行楷。以所藏三代彝器汉唐刻石辑成《金石录》三十卷。绍兴中，由其妻李清照表上朝廷，为当时金石文字专论和跋语之最。
	公元1132 绍兴2年	黄庭坚书《戒石铭》，额篆书，文行书。
	公元1134 绍兴4年	党怀英生。

	公元1135 绍兴5年	赵佶(宋徽宗)卒，时年45岁。
	公元1144 绍兴14年	薛尚功（用敏）撰《历代钟鼎彝器款识法帖》二十卷。该书摹录商周秦汉彝器510件，刻石、印章14件，并加考释，著有《广钟鼎篆韵》七卷，已佚。
	公元1147 绍兴17年	黄讷辑刊《东观余论》。取其父黄伯思《法帖刊误》二卷、古器说426篇，与其所著论辩、题跋，合而成书。
	公元1154 绍兴24年	立《新学门铭》，额篆书，碑文正书。
	公元1155 绍兴25年	薛尚功编纂《薛氏钟鼎彝器款识》二十卷。
	公元1161 绍兴31年	郑樵(渔仲)撰《通志》成。其中《六书略》说文字，《金石略》释金石文字。
	公元1165~1173 乾道间	刻《易系辞》第八石篆书，其余七石皆行书。
	公元1176 淳熙3年	王俅（子弁）《啸堂集古录》二卷刊行，考释铭文之著。
	公元1178 淳熙5年	立《太白名山碑》，额篆书，碑文行书。
	公元1179 淳熙6年	立《碧虚铭》，碑额篆书，文正书。
	公元1181 淳熙8年	立《博州重修庙学碑》，额篆书，文行书。
	公元1182 淳熙9年	立《重修中岳庙碑》，党怀英篆额，郝史书正书碑文。
	公元1185 淳熙12年	立《灵泉观记》，额篆书碑文正书。
南	公元1194 金明5年	立《灵岩寺田园记》党怀英篆额，赵沨书碑正书。
	公元1196 庆元2年	张同（野夫）有"张同之印"，四侧篆书边款，为现存最早篆书印款。
		党怀英书《十方灵岩寺记》，额篆书，碑文隶书。
		刻《苏唐卿竹鹤二大字》刻石篆书。
	公元1197 庆元3年	党怀英书《重修孔庙碑》，额篆书，碑文隶书。
宋	公元1199 金承安4年	王庭筠撰并书《重修蜀先主庙碑》，额篆书，碑文行书。
	公元1121 嘉定4年	党怀英卒，时年78岁。
	公元1229 绍定2年	立《大篆山铃碑》，碑文上段古文大篆，下段正书，额隶书。
	公元1230 绍定3年	立《褚公祠堂记》，额篆，文行书。
	公元1254 宝祐2年	赵孟頫(子昂)生。
	公元1259 开庆元年	立《重建逸老堂碑》，额篆，文行书。
		翟耆年善篆，撰《籀史》二卷，与宋薛尚功《钟鼎彝器款识》有相辅之功。
	南宋年间	陈思撰《宝刻丛编》《书苑菁华》。郑旸撰《五路墨宝》。陈彭年等修定梁顾野王《大广益会玉篇》，收字22726字，有传世。田概撰《京兆金石》。
		两宋时有关金石文字著作还有：王厚之撰《钟鼎款识》、张抡撰《绍兴内府古器评》、黄伯思撰《东观余论》、董逌撰《广川书跋》及佚名的《续考古图》等。
		宋代字书《类篇》比《玉篇》多收8758字，共收31319字，由王洙、胡宿、张次立、掌禹锡等人修纂。
1279	公元1272 咸淳8年	吾丘衍（子行）生。
	公元1287 至元24年	王冕（元章）生。
元	公元1298 大德2年	吴睿（孟思）生。
		周伯琦（伯温）生。
	公元1300 大德4年	吾丘衍撰《学古编》二卷，其中第一卷《三十五举》有论篆论印之说。
代	公元1302以后 大德6年	赵孟頫书《玄妙观重修三门记》、《准云院记》并篆碑额。

朝代	年代	事件
元代	公元1304 大德8年	泰不华（兼善）生。
	公元1304～1352	泰不华书《王烈妇碑》，小篆。
	公元1311 至大4年	吾丘衍卒，时年40岁。生前编撰最早的篆刻论著《学古编·三十五举》，撰有《论写篆》、《续古篆韵》、《论科斗书》等。
		戴侗撰《六书故》，以六书体例编字典。
	公元1320 延祐7年	赵孟頫书《六体千字文》，其中有小篆。作《福神观记》，碑额篆书。
	公元1322 至治2年	赵孟頫卒，时年68岁。为文人始刻细圆朱文印，印文小篆。
	公元1328 天历元年	约于是年，杨瑀（元诚）被召见于奎章阁。书《明仁殿宝》、《洪禧》二篆书印文。
	公元1341 至正元年	申屠駉以旧摹本重刻《会稽刻石》于绍兴学宫（清康熙时为人磨毁）。
	公元1344 至正4年	吴睿书《篆书千字文》长卷，小篆。
	公元1352 至正12年	泰不华卒，时年49岁。生前辑《复古编》十卷。
	公元1354 至正14年	俞和（子仲）书《篆隶千字文册》。
	公元1355 至正15年	吴睿卒，时年58岁。生前书《篆书东山精舍记》、《篆题张渥九歌图卷》。
	公元1357 至正17年	钱逵（伯行）卒，平生善篆印文。
	公元1359 至正19年	王冕卒，时年73岁。生前以花药石治印，印文篆书。
	约1359前后	周伯琦奉命刻书《宣文阁宝》篆书。
		朱珪（伯盛）辑《印文集考》。
		应在（止善）撰《篆法点画辨诀》，指出这批楷字在小篆中的正确写法，以作辨别楷、篆正误，防止臆造篆字之用。
1368		
明代	公元1369 洪武2年	周伯琦卒，时年72岁。生前书《四体千文》、《六书正讹篆文》，撰《说文字原》一卷、《六书正讹》五卷、《论篆书》等。
	公元1405 永乐3年	滕用亨被皇帝诏写篆书合旨意，被授予翰林待诏之职。
	公元1447 正统12年	李东阳（西涯）生。
	公元1447～1516	李东阳书《篆书题耑》，小篆。
	公元1470 成化6年	文徵明（徵仲）生。
	公元1488 成化24年	杨慎（用修）生。
	公元1497 弘治10年	文彭（寿承）生。
	公元1501 弘治14年	王谷祥（禄之）生。
		文徵明书象牙印篆书印文。
	公元1516 正德11年	李东阳卒，时年70岁。
	公元1530 嘉靖9年	何震（主臣）约生于是年。
	公元1548 嘉靖27年	文徵明书《四体千字文卷》。
		丰坊（道生）书《各体书诀册》，即楷、章草、篆、隶、草、狂草六体。
	公元1559 嘉靖38年	文徵明卒，时年90岁。
		赵宧光（凡夫）生。
		杨慎卒，时年72岁。生前撰《金石古文》、《水经注碑目》。
	约嘉靖时	丰坊书《唐人四首诗屏》，古篆。撰《金石遗文》。许初书《杜甫秋兴八首诗册》小篆。
	公元1568 隆庆2年	王谷祥卒，时年68岁。

朝代	年代	事项
明代	公元 1569 隆庆 3 年	徐官（元懋）撰《古今印史》。是书以考证篆字为主，书后附录诸家印论。在此前后与魏庄渠合撰《六书精蕴》。
	公元 1573 万历元年	文彭卒，时年 76 岁。生前撰《印史》，书中有篆源、篆法之说。
	公元 1583 万历 11 年	戈中颜（鲁公）编撰《韵纂简叁》五册，为现所知最早的篆刻字书。
	公元 1590 万历 18 年	是年前后何震撰《续学古编》。
	公元 1600 万历 28 年	李贽（卓吾）辑《博纂二王真草隶篆千文印薮书镜》一册。
	公元 1605 万历 33 年	何震卒于此年前后。
	公元 1607 万历 35 年	傅山（青主）生。
	公元 1614 万历 42 年	徐上达(伯达)撰《印法叁同》42 卷。
	公元 1615 万历 43 年	梅膺祚编《字汇》，部首简化成 214 个，以笔画多少分别先后，被后来《康熙字典》取法。
	公元 1619 万历 47 年	朱简约于是年撰《印书》二卷，为首汇缪篆之字书。
	公元 1629 崇祯 2 年	赵宧光卒，时年 71 岁。生前书有《山河世界草篆五言联》等，撰有《说文长笺》、《六书长笺》。
	约崇祯时	米万钟卒，生前撰《篆隶考讹》。
		焦竑编《俗书刊误》12 卷，张自烈编《正字通》，皆承《字汇》。
	明朝	当时私人刻帖之风大盛。
		朱之蕃编撰《篆书偏旁歌诀》。
		陶宗仪撰《古刻丛钞》。
1644		赵崡撰《石墨镌华》。
清代	公元 1649 顺治 6 年	许容（实夫）生。
	公元 1652 顺治 9 年	郭宗昌卒，生前撰《金石史》。
	公元 1661 顺治 18 年	闵齐伋(寓五) 成《六书通》稿。
	公元 1668 康熙 7 年	王澍（若林）生。
	公元 1675 康熙 14 年	许容撰《说篆》一卷。
	公元 1682 康熙 21 年	顾炎武卒，时年 84 岁。生前撰《石经考》、《金石文字记》、《音学五书》。
	公元 1684 康熙 23 年	傅山卒，时年 77 岁。生前作有草篆《七绝诗轴》。
	公元 1685 康熙 24 年	孙枝秀编《历朝圣贤篆书百体千字文》。
	公元 1699 康熙 38 年	董邦达（孚存）生。
	公元 1712 康熙 51 年	徐坚（孝先）生。
	公元 1716 康熙 55 年	汪立名（西亭）撰《钟鼎字源》，大篆字书。
	公元 1720 康熙 59 年	毕弘述（既明）依明末闵齐伋辑《六书通》，散失书稿补缺增订篆写成《重订六书通》，又名《重订篆字汇》，为摹写商周秦汉古器、古印之篆字字书。
	公元 1723－1735 雍正初	孙光祖（翼龙）撰《六书缘起》一卷，《古今印制》一卷，《篆印发微》一卷。
	公元 1724 雍正 2 年	王昶（述庵）生。
	公元 1725 雍正 3 年	黄孝锡(备成)卒，生前撰《篆书》。
	公元 1730 雍正 8 年	毕沅（秋帆）生。
	公元 1731 雍正 9 年	王澍书《谦亨篆书轴》（正文 57 字本）。
	公元 1733 雍正 11 年	翁方纲（正三）生。
	公元 1734 雍正 12 年	鞠履厚（坤皋）生。

	公元1736 乾隆元年	王澍书《谦享篆书轴》（正文64字本）。
		桂馥（未谷）生。
		杨法（己军）书《篆书轴》缪篆。
	公元1736以后 乾隆时	金石学大兴。学者翁方纲、毕沅、梁同书、刘墉、王文治、孙星衍、阮元、包世臣等，皆务金石学研究和著录之事。
	公元1738 乾隆3年	张在辛（卯君）撰《篆印心法》。
		张燕昌（芑堂）生。
	公元1740 乾隆5年	毕星海（昆原）生。
	公元1741 乾隆6年	陈克恕（目耕）生。
	公元1743 乾隆8年	王澍卒，时年76岁(一说为1739年)。生前篆有篆书轴，撰有《古今法帖考》。
		邓石如（完白山人）生。
		朱琰（笠亭）撰《陶说》。
	公元1744 乾隆9年	钱坫（献之）生。
	公元1746 乾隆11年	洪亮吉（稚存）生。
	公元1748 乾隆13年	清官印始采用篆化的满文入印。
	公元1749 乾隆14年	诏令梁诗正等检录内府藏品，仿《宣和博古图》故事，成《西清古鉴》四十卷。
	公元1751 乾隆16年	黄树榖卒。生前书《致兼集群篆书六言联》。
	公元1753 乾隆18年	孙星衍（渊如）生。
清	公元1754 乾隆19年	徐坚撰《印笺说》一卷数千字全用篆书写成。
	公元1756 乾隆21年	鞠履厚撰《印文考略》，书中有说篆。
	公元1759 乾隆24年	胡唐生。
	公元1762 乾隆27年	严可均生。
		陈豫钟（秋堂）生。
	公元1764 乾隆29年	阮元（伯元）生。
代	公元1768 乾隆33年	张廷济(叔未)生。陈鸿寿(曼生)生。
	公元1769 乾隆34年	董邦达卒，时年71岁。生前书《就读于日篆书七言联》。
	公元1771 乾隆36年	朱为弼（椒堂）生。
	公元1774 乾隆39年	王治岐于河北元氏访得汉《祀三公山碑》。
	公元1775 乾隆40年	徐同柏（籀庄）生。
	公元1778 乾隆43年	桂馥撰《续三十五举》(戊戌本)。
	公元1780 乾隆45年	桂馥撰《再续三十五举》(庚子本)。
	公元1780以后	姚晏撰《再续三十五举》一卷。
	公元1781 乾隆46年	赵之琛（次闲）生。
		邓石如书篆书轴。
	公元1785 乾隆50年	桂馥撰《续三十五举》更定本一卷。
	公元1786 乾隆51年	王文治书《重刻甘泉县城隍庙记》。
		陈克恕撰《篆刻针度》有考篆之说。
		冯承辉（少眉）生。
	公元1787 乾隆52年	程敦辑《秦汉瓦当文字》。
	公元1790 乾隆55年	邓石如书《赠俪生四体书屏》，即篆、隶、楷、行四体书，四条屏。
		伊念曾（少沂）生。
	公元1791 乾隆56年	释达受(六舟)生。亦作六舟达受。
	公元1794 乾隆59年	黄子高（叔立）生。

清代	公元 1795 乾隆 60 年	邓传密（守之）生。
	约乾隆后期	朱枫辑《秦汉瓦图记》，为秦汉瓦当汇录之始。
	公元 1796 嘉庆元年	桂馥撰《缪篆分韵》六卷，为汉印篆文字书。
	公元 1796 - 1850 嘉道时	梁同书、邓石如、包世臣、何绍基倡用羊毫笔作篆。
	公元 1797 嘉庆 2 年	邓石如书《四体书帖册》，即篆、隶、楷、草书。
		汤梅湖撰汤容煟(豫亭)辑编《字林古今正俗异同通考》。文字辨异专著。
		袁日省(予三)撰《选集汉印分韵》二卷。
		毕沅卒，时年68岁。生前编撰《秦汉瓦当图》、《关中金石记》。
	公元 1798 嘉庆 3 年	徐坚卒，时年 87 岁。
		钱坫书《篆书文轴》为晚年病右腕而用左手作书之作。
	公元 1799 嘉庆 4 年	吴熙载（让之）生。
		何绍基（子贞）生。
	公元 1801 嘉庆 6 年	陈潮（东之）生。
		毕星海卒，生前撰《六书通摭遗》。
	公元 1802 嘉庆 7 年	孙星衍、邢澍编撰《寰宇访碑录》十卷。
	公元 1803 嘉庆 8 年	谢景卿（芸隐）编撰《续集汉印分韵》二卷。
	公元 1804 嘉庆 9 年	阮元撰《积古斋钟鼎彝器款识》。
		邓石如书《南抵石涧篆书六条屏》。
	公元 1805 嘉庆 10 年	邓石如卒，时年 63 岁。有篆书作品《弟子职》、《心经》、《庾信四赞屏》，《邓石如篆书千字文》等。
		桂馥卒，时年 73 岁，撰《说文义证》，佐证《说文解字》字义，《说文解字》四家之一。
		《天发神谶碑》毁于火。
		王昶编撰《金石萃编》160 卷。
	公元 1806 嘉庆 11 年	钱坫卒，时年 63 岁。生前书《陶渊明诗篆书轴》、《喜晴诗篆书轴》。撰《汉瓦当图录》、《十六长乐堂古器款识》。
		王昶卒，时年 83 岁。
	公元 1808 嘉庆 13 年	于守绪(惺堂)撰《续三十五举》。
	公元 1809 嘉庆 14 年	洪亮吉卒，时年 64 岁。生前书《九重一世篆书七言联》等。
		陈克恕卒，生前撰有《篆学示斯》二卷、《篆体经眼》一卷等。
	公元 1810 嘉庆 15 年	邢澍(雨民)撰《金石文字辨异》。
	公元 1811 嘉庆 16 年	莫友芝(子偲)生。
		曾国藩（居武）生。
		吴云（少甫）生。
	公元 1812 嘉庆 17 年	杨沂孙（咏春）生。
		叶奕苞续补赵明诚《金石录》，而撰《金石录补》、《金石续录》。
	公元 1813 嘉庆 18 年	吴咨（圣俞）生。
		陈介祺（寿卿）生。
	公元 1814 嘉庆 19 年	张燕昌卒，时年 77 岁。生前书有篆书，撰有《金石契》、《石鼓文释存》。
	公元 1815 嘉庆 20 年	段玉裁（若膺）卒，生前撰《说文解字注》十五篇。书后附《六书音韵表》，为校释许慎《说文》之佳作，为清代《说文》四家之一。
	公元 1816 嘉庆 21 年	王绍兰嘱钱泳以徐铉摹本《碣石刻石》重刻于焦山。
		刘喜海编撰《长安获古编》、《清爱堂家藏钟鼎彝器款识法帖》。
	公元 1817 嘉庆 22 年	冯承辉撰《印学管见》有论篆之说。

朝代	年份	事件
清代	公元1818 嘉庆23年	孙星衍卒，时年66岁。生前书有《五言古诗篆书轴》等，撰有《平津馆金石萃编》、《寰宇访碑录》。
		翁方纲卒，生前工篆书。撰有《两汉金石记》、《缩摹秦汉瓦当文字印》、《焦山鼎铭考》、《粤东金石略》。
		姚晏撰《再续三十五举》一卷。
	公元1820 嘉庆25年	焦循卒，时年58岁，生前作有篆书。
	乾嘉期间	乾嘉学派形成后，金石考据学大兴，羊毫笔大行。
	公元1821 道光1年	陕西郿县礼村出土西周《大盂鼎》。
	公元1821－1850 道光时	陕西岐山出土西周初年《天亡簋》。
		广平守杨兆璜于河北永年发现汉《群臣上醻刻石》。
	公元1822 道光2年	陈鸿寿卒，生前作有篆书作品。
	公元1825 道光5年	胡澍（荄甫）生。
	公元1826 道光6年	徐三庚（辛谷）生。
		胡唐卒，时年68岁，生前作有篆书。
	公元1829 道光9年	赵之谦（㧑叔）生。
	公元1832 道光12年	王闿运（壬秋）生。
	公元1833 道光13年	黄子高（叔立）撰《续三十五举》。
	公元1834 道光14年	陆心源（刚甫）生。
	公元1835 道光15年	吴大澂(清卿）生。
		陈潮卒，时年35岁。生前作有篆书。
	公元1838 道光18年	刘喜海撰《清爱堂家藏钟鼎彝器款识法帖》。
	公元1839 道光19年	杨守敬（惺吾）生。
		曾纪泽（劼刚）生。
		曹载奎撰《怀米山房吉金图》。
	公元1840 道光20年	黄子高卒，时年46岁。生前撰《续三十五举》。
		吴荣光撰《筠清馆金文》五卷。
		顾湘（翠岚）辑成《篆学琐著》十二册、凡三十篇，是书集唐至清30篇论篆、论印之作成书。
		六舟达受书《黄绢雨丝篆书八言联》，汉印篆书体。
		冯承辉卒，时年55岁。
		朱为弼卒，时年70岁。生前书《临正考父鼎铭轴》。撰有《钟鼎彝器款识》。
	公元1843 道光23年	吴荣光卒，时年71岁。生前撰有《筠清馆金石录》、《筠清馆金文》。
		严可均卒，时年82岁，作有篆书。
		约于是年，姚觐元（彦侍）撰《三十五举校勘记》。
	公元1844 道光24年	吴昌硕（俊卿）生。
	公元1845 道光25年	王懿荣（廉生）生。
	公元1848 道光28年	孙诒让（仲容）生。
		张廷济卒，时年81岁。生前书《临汉镜铭篆书轴》。撰《清仪阁所藏古器物文》。
	公元1849 道光29年	阮元卒，时年86岁。生前撰《积古斋钟鼎彝器款识》十卷。汇录商周秦汉550余件摹拓文字，详加考释。
		黄士陵（牧甫）生。
	公元1850 道光30年	陕西岐山发现西周晚期《毛公鼎》。
		沈曾植（子培）生。

清代	约道光年间	吴育（山子）有篆书作品传世。
	公元1852 咸丰2年	赵之琛卒，时年72岁。作有篆书。
	公元1854 咸丰4年	刘鹗（铁云）生。
		徐同柏卒，时年80岁。生前书有《赠愚亭先生大篆七言联》。撰《从古堂款识学》。
	公元1855 咸丰5年	王同愈（文若）生。
	公元1856 咸丰6年	伊立勋（峻齐）生。
	公元1857 咸丰7年	山东胶县灵山卫出土战国铜器《子禾子釜》、《陈纯釜》、《左关金和》。
	公元1858 咸丰8年	六舟达受卒，是年68岁。
		吴咨卒，是年46岁。生前书《寒香新月篆书七言联》撰《续三十五举》。
		黄士陵书《云气江声篆书五言联》。
	公元1861 咸丰11年	曾熙（农髯）生。
		端方(陶斋)生。
		伊念曾卒、时年72岁。生前书有篆书。
	公元1862 咸丰12年	赵之谦书《临泰山刻石二十九字本》
	公元1863 同治2年	强运开(梦渔)生。
		萧蜕(蜕庵)生。
	公元1864 同治3年	齐璜(白石)生。
	公元1865 同治4年	黄质(宾虹)生。
	公元1866 同治5年	罗振玉（叔言）生。
		吴敬恒（稚晖）生。
	公元1867 同治6年	李瑞清（清道人）生。
		吴隐（石潜）生。
		章炳麟（枚叔）生。
		钟以敬（矞申）生。
		叶铭（叶舟）生。
	公元1869 同治8年	赵之谦书《初兼天下篆书轴》。
		孟广慧(定生)生。
	公元1870 同治9年	吴熙载卒，时年72岁。生前篆书作品自成家数。
		杨沂孙书《蔡邕传篆书轴》小篆。
	公元1871 同治10年	莫友芝卒、时年61岁。生前书《玉函新诗篆书七言联》，撰《金石笔识》。
		褚德彝（礼堂）生。
	公元1872 同治11年	胡澍卒，时年48岁。生前书有《胡澍篆书醴泉铭》、《胡澍篆书册》等。
		吴云撰《两罍轩彝器图释》12卷。
		潘祖荫撰《攀古楼彝器款识》二卷。
		陈建侯（仲耦）撰《说文提要》。
		曾国藩卒，时年62岁。生前书有《有清邓完白墓志铭题额》，小篆。
		赵之谦书《即事赏心篆书五言联》。
	公元1873 同治12年	何绍基卒，时年75岁。生前书有《临金文轴》等。撰有《东洲草堂金石跋》。
	公元1874 同治13年	赵时棡(叔孺)生。童大年(心安）生。

清代		赵云壑(子云)生。应均（万春）生。
	同治光绪年间	方朔撰《枕经堂金石书画题跋》。
	公元1875 光绪1年	汪鋆(砚山)辑《十二砚斋金石过眼录》。
		姚觐元重刻桂馥《缪篆分韵》二册。
	公元1876 光绪2年	王襄（纶阁）生。
	公元1878 光绪4年	叶玉森（镔虹）生。
		丁世峄（佛言）生。
		金息侯（金梁）生。
	公元1879 光绪5年	黎永椿编撰《说文通检》二册十四卷。该书卷尾的检索小篆疑难字，为民国王同愈《说文检疑》所用。
		丁仁（辅之）生。
		柳诒徵（翼谋）生。
		杨沂孙书《臣父篆书轴》。
	公元1880 光绪6年	王褆(福庵)生。
		李叔同（弘一法师）生。
		黄葆戉(青山农）生。
		陈介祺书《篆书七言联》。
	公元1881 光绪7年	杨沂孙卒，时年70岁。生前书有《篆法指南》《杨沂孙篆书在昔篇》《说文部首》等。
		马衡（叔平）生。
	公元1882 光绪8年	徐三庚书《云气江声篆书五言联》。
	公元1883 光绪9年	吴云卒，时年73岁。生前撰《两罍轩彝器图释》。
		徐三庚书《东方朔篆书册》。
		吴大澂补充《说文》，撰《说文古籀补》。
	公元1884 光绪10年	赵之谦卒，时年56岁。生前所作篆书自成家数，有《举头倚树篆书五言联》、《雨后寸田篆书七言联》等。
		陈介祺卒，时年72岁。生前作有篆书联。撰有《簠斋金石文字考释》、《簠斋吉金录》、《簠斋藏陶》、《簠斋藏镜》、《簠斋藏古目》等。
		孟昭鸿(方陆)生。邓尔雅(万岁)生。
	公元1885 光绪11年	吴大澂撰《恒轩所见所藏吉金录》。
		王师子（师梅）生。
		吴昌硕书《节临石鼓文轴》。
	公元1886 光绪12年	黄侃（季刚）生。
	公元1887 光绪13年	吴大澂集辑《钟鼎籀篆大观》字帖。
		欧阳修《集古录跋尾》行素草堂印。
		陈璞（子瑜）卒，生前撰有《缪篆分韵补正》一卷。
		史恩绵（中平）撰《说文易检》附上下卷。
	公元1888 光绪14年	孙绍伯（逸园）生。简经纶(琴斋)生。
	公元1889 光绪15年	吴大澂书《读书吉金篆书七言联》。
		归化出土汉《单于和亲千秋万岁安乐未央》篆书方砖。
		马公愚（冷翁）生。
	公元1890 光绪16年	曾纪泽卒，时年52岁。生前有篆书。
		陕西扶风出土西周夷王时的《大克鼎》、《小克鼎》、《克钟》等。
		孙诒让撰《古籀拾遗》、《古籀余论》。
		徐三庚卒，时年65岁。生前所作篆书自成风格。

清代	公元1892 光绪18年	郭沫若（鼎堂）生。
	公元1894 光绪20年	陆心源卒，时年61岁。生前撰《千甓亭古砖图释》。 容庚（希白）生。 庄述祖撰《说文古籀疏证》六卷，大篆字书。 徐同柏撰《从古堂款识学》十六卷。
	公元1895 光绪21年	吴大澂撰《说文古籀补》重辑本。 吴式芬撰《攈古录金文》三卷。 董作宾（彦堂）生。
	公元1896 光绪22年	河南洛阳发现三国魏《正始石经》残石。 吴大澂撰《愙斋集古录》二十六卷。 王懿荣以白银六百两于易州裴君处购得战国烙马印《日庚都萃车马》巨鉨。 王贤（个簃）生。 钱厓（瘦铁）生。 于省吾（思泊）生。
	公元1897 光绪23年	吴昌硕书《录小戎诗篆书条屏》。 王献唐（凤笙）生。 潘天寿（大颐）生。
	公元1898 光绪24年	是年以前，河南省安阳小屯村农民耕作时发现殷墟甲骨文。 刘鹗辑《铁云藏陶》、《铁云藏封泥》一卷。 邓散木（铁）生。 陈子奋（意乡）生。
	公元1899 光绪25年	范寿轩从小屯购得一批甲骨到天津请王襄和孟定生鉴定，始确定为古汉文字。王、孟各购一部分，其余甲骨由范氏带到北京王懿荣处，甲骨文就这样被学术界发现。 方濬益撰《缀遗斋彝器款识考释》。 陆维钊（微昭）生。
	公元1900 光绪26年	王懿荣卒，时年56岁。生前书有《旧书嘉树篆书七言联》等。 沙孟海(文若)生。朱复戡(义方)生。 马晋（伯逸）生。
	公元1901 光绪27年	杨守敬书《说文解字序篆书轴》。小篆。 何瑗玉摹《秦琅琊台刻石》，逾年乃成。 方岩（介堪）生。 唐兰（立厂）生。
	公元1902 光绪28年	吴大澂卒，时年68岁。生前编撰有《恒轩所见所藏吉金录》、《恒轩所见吉金图初集》、《愙斋集古录》、《愙斋砖瓦录》与《说文古籀补》十四卷，是书为较早较精的大篆字书，收单字4700余字，按《说文》部首排列，并加考证。 诸乐三（希斋）生。 刘心源撰《奇觚室吉金文述》二十卷。 商承祚（锡永）生。
	公元1903 光绪29年	刘鹗辑《铁云藏龟》六册，集甲骨文拓片1058片著释，为首部甲骨文著录。 来楚生（负翁）生。
	公元1904 光绪30年	西泠印社于杭州孤山成立，由吴隐、王禔、丁仁、叶为铭等人筹创，吴昌硕极力支持。

朝代	年代	事项
清代		是年，吴隐于上海开设制作印泥和专售印泥，以及印学书籍用具的商店，取名“西泠印社”（上海的西泠印社）。 孙诒让撰《契文举例》，是书以刘鹗《铁云藏龟》为蓝本，考释甲骨文单字185个，为首部研究考释甲骨文的著作。 顾廷龙（起潜）生。
	公元1905 光绪31年	孙诒让撰《名原》二卷，将甲骨文、金文与《说文》小篆相比，分析字形，考证文字之演化，考释甲骨文著作。 吴昌硕书《临庚赢卣铭文轴》。 罗福颐（紫溪）生。
	公元1906 光绪32年	钱君匋（豫堂）生。 缪荃孙撰《艺风堂金石文字目》。
	公元1908 光绪34年	黄士陵卒，时年60岁。生前作篆自成一家，作有《寒夜奇方篆书八言联》等。 朱善旂撰《敬吾心室彝器款识》。 端方撰《陶斋吉金录》八卷。 孙诒让卒，时年61岁。生前撰有《古籀拾遗》、《古籀余论》、《名原》。
	公元1909 宣统元年	刘鹗卒，时年65岁。 端方撰《陶斋吉金续录》二卷。 吴昌硕书《西泠印社篆书匾额》。
	公元1910 宣统2年	罗振玉撰《殷商贞卜文字考》专著。 吴隐辑《三代古陶存》。 吴昌硕书《修震泽许塘记》。
	公元1911 宣统3年	孙文楷（模山）卒，生前撰《稽古陶文释》二卷。 端方卒，时年51岁。 钟以敬撰《篆刻约言》。
	清代期间	有说文四家之王筠撰《说文释例》和《说文句读》，朱骏声撰《说文通训定声》，通过形音训释字义。 篆书著录还有：陆增祥《八琼室金石补正》，李佐贤《古泉汇》，梁诗正等《西清古鉴》，冯云鹏、冯云鹓《金石索》，毛凤枝《关中金石存逸考》，宋凤翔《秦泰山刻石残字考》，程敦《秦汉瓦当文字》，林佶《汉甘泉宫瓦记》，朱枫《秦汉瓦图记》等。
1911		
民国	公元1912 民国元年	赵时棡辑《汉印分韵补》。
	公元1913 民国2年	罗振玉成《殷墟书契前编》刊行。 张之纯注释《篆法辨诀》一册。 公推吴昌硕为西泠印社首任社长。 上海书画协会成立，吴昌硕为会长。
	公元1914 民国3年	吴昌硕撰《西泠印社记》篆书刻石。 罗振玉撰《殷墟书契菁华》、《唐风楼秦汉瓦当文字》《殷墟书契考释》。 汪仁寿编撰《金石大字典》出版。 乐石社于上海成立，李叔同任主任。
	公元1915 民国4年	罗振玉撰《铁云藏龟之余》刊行。 杨守敬卒，时年77岁。生前撰有《学书迩言》。 吴昌硕书《临石鼓文第三文轴》。 吴昌硕书《君子弥勤篆书四言联》刻木，挂置于孤山西泠印社。

民国	公元1916 民国5年	罗振玉撰《殷墟书契后编》。 王闿运卒，时年85岁。生前书《赠鸣九仁兄篆书七言联》。
	公元1917 民国6年	钟以敬卒，时年52岁，生前书《西泠印社》篆书，刻石于孤山华严经塔下。 孙诒让《契文举例》由吉金斋印行，为首部甲骨文专著。 仓圣明、智大学辑《篆法须知》出版，亦名《篆法偏旁歌诀》。 明义士辑《殷墟卜辞》拓片2369片。 吴大澂撰《愙斋集古录》印行。 强运开编并注释《重编石鼓文》印行，为双勾字帖。 罗振玉成《梦郼草堂吉金录》。 吴昌硕书《印讵社何篆书十八言》、《射虎泛花篆书七言联》。
	公元1918 民国7年	顾湘辑《篆学琐著》由文瑞楼印行。 郭中恕《篆学丛书》十四册成。 吴隐撰吴昌硕书《岁青岩摩崖刻石》。 张宗祥撰《书学源流论》。
	公元1919 民国8年	吴昌硕书《金石乐书画缘篆书三言联》。
	公元1920 民国9年	王襄编《簠室殷契类纂》，为首部甲骨文字典。 孙维舟（家桢）撰《印文辑略》二卷。 吴隐汇辑《遁庵印学丛书》十七卷二十五册，由西泠印社出版。 李瑞清卒，时年54岁。生前书有《天地山水大篆五言联》等。撰有《玉梅盦论篆》等。
	公元1921 民国10年	林泰辅辑《龟甲兽骨文字》1023片。 吴昌硕书《天畴山高篆书四言联》。
	公元1922 民国11年	沈曾植卒，是年73岁。生前书《帷德以礼集三公山碑八言联》，汉篆。 吴昌硕书《豆新柳缘大篆五言联》、《水不人之篆书七言联》、《景彝室篆书匾额》。 褚德彝书《临开母庙石阙篆书轴》。 方去疾（之术）生。 吴隐卒，时年57岁。生前撰《古陶存》、《泉存》、《古今楹联汇刻》、《遁盦古砖存》。 河南偃师出土汉《袁敞碑》。 洛阳出土汉《甘陵相尚府君碑》、三国魏《三体石经》残石。
	公元1923 民国12年	商承祚编撰《殷墟文字类编》15卷、《殷墟文字待问编》13卷。 叶玉森撰《殷契钩沈》。 林钧(石庐)辑《石庐金石书志》。 马衡撰《中国金石学概要》刊行。 罗振玉撰《殷墟文字类编》十四卷。 罗振玉书《为颐儿授室篆书联》。 丁仁撰叶铭书《石藏社结篆书七言联》刻石于孤山西泠印社前山石坊。
	公元1924 民国13年	重印清丁世峄《说文古籀补补》。 吴昌硕书《还朴精庐篆书匾额》。 齐白石书《赠胡生鄂篆书四条屏》。 叶玉森撰《研契枝谭》。 谢景卿《选集汉印分韵》、《续集汉印分韵》由扫石山房石印刊

		行。
	公元1925 民国14年	王伯敏生。
		容庚《金文编》印行。大篆字典。
		陈和祥辑《四体大字典》刊印。
		叶玉森辑《铁云藏龟拾遗》240片。
	公元1926 民国15年	王襄辑《簠室殷契征文》1125片。
		汪仁寿(静山)辑《金石大字典》。
		刘江（佛安）生。
		康殷（大康）生。
	公元1927 民国16年	方德九辑《德九存陶》六册。
		吴昌硕卒，时年84岁，篆书自成一家。
		罗振玉撰《增订殷墟书契考释》。
		潘衍(逸庐)重订《篆书秘诀》成。
		孟昭鸿编撰《汉印分韵》三集。
	公元1928 民国17年	马承源（楚原）生。
		孙诒让《古籀拾遗》四册印行。
	公元1929 民国18年	丁辅之书《商卜文集联》印行。
		河南偃师发现汉《袁安碑》。
		董作宾撰《新获卜辞写本》。
	公元1930 民国19年	丁福保(仲)编撰《说文解字诂林》。
民		罗福颐编撰《汉印文字征》、《古玺文字征》。
		丁世峄卒，时年61岁。生前作有篆书。
	公元1931 民国20年	曾熙卒，时年70岁。
		郭沫若撰《甲骨文字研究》。
		容庚撰《秦汉金文录》。
		王福庵书《节庾子山春赋篆书轴》。
国	公元1932 民国21年	容庚书《赠颉刚兄篆书八言联》。
		郭沫若撰《两周金文辞大系图录考释》。
	公元1933 民国22年	徐无闻（永年）生。
		孟昭鸿编撰《汉印文字类纂》四册，亦名《印字类纂》。
		朱芳圃编撰《甲骨学文字编》、甲骨文字书，收单字953字。
		邓桔卒，生前辑有《瓦当文录》。
		商承祚辑《福氏所藏甲骨文字》。
		强运开补充《说文》，编撰《说文古籀三补》，集合吴大澂《说文古籀补》、丁世峄《说文古籀补补》增补成书。
		董作宾撰《甲骨文断代研究例》刊行。
		罗振玉《殷墟书契续编》六卷刊出。
		郭沫若《卜辞通纂》在日本出版。
	公元1934 民国23年	赵古泥卒，时年60岁。
		孙海波编撰《甲骨文编》，为较早字书。
		于省吾撰《双剑誃吉金文选》。
		唐兰撰《殷墟文字记》，为考释专述。
		商承祚撰《十二家吉金图录》。
		徐文镜编撰《古籀汇编》。
	公元1935 民国24年	马德璋编撰《古籀文汇编》。
		罗振玉成《贞松堂吉金图》三卷。

民国		郭沫若成《两周金文辞大系考释》。 容庚撰《古石刻拾零》、《金文续编》刊行。 黄侃卒，时年50岁。生前撰有《说文笺识四种》，即：说文、字通、说文段注小笺、说文新附考原。
	公元1936 民国25年	王树楠辑《汉魏六朝砖文》。 王献唐辑《临淄封泥文字》十册。 顾廷龙辑《古陶文存录》。 章炳麟卒，时年70岁。生前书有《篆书千文》，撰有《古文尚书拾遗》等。 丁辅之书《题黄大都峰甲骨文轴》。
	公元1937 民国26年	郭沫若编撰《殷契粹编》。 罗振玉编纂《三代吉金文存》二十卷，影印刊行，为当时铭文拓片巨集。
	公元1938 民国27年	商承祚撰《浑源彝器图》。
	公元1939 民国28年	河南安阳武官商墓出《司母戊鼎》。 唐兰成《天壤阁甲骨文存》。 叶玉森卒，时年62岁，生前书有《甲骨文轴》，撰有《铁云藏龟考释》、《殷墟书契前后编集释》、《殷契钩沉》。
	公元1940 民国29年	罗振玉卒，时年76岁。生前所书甲骨文集联甚丰，有《集殷墟文字楹联》。撰有《贞松堂集古遗文》、《三代秦汉金文著录表》、《秦汉瓦当文字》等。 孙海波撰《诚斋殷墟文字》。 于省吾撰《殷契骈枝》。 王国维编撰《观堂集林》。 赵云壑书《不用爱闲篆书七言联》。 韩天衡（豆庐）生。 朱剑心编撰《金石学》。
	公元1941 民国30年	容庚撰《商周彝器通考》印行。 蔡守(哲夫)卒，生前辑《缪篆分韵》。 伊立勋卒，时年86岁。生前书有《节临秦会稽刻石轴》。 王同愈卒，时年87岁。生前编撰《说文检疑》，是书依黎詠棒《说文通检》卷末检索疑难部分更正增益编成。当时未曾出版，1992年由上海书画出版社请顾廷龙校订后出版。 应均卒，时年68岁，生前作有篆书。 何遂著《叙圃甲骨释要》。 孟广慧卒，时年73岁。生前撰有《孟广慧旧藏甲骨文选介》，于1983年刊行。
	公元1942 民国31年	李叔同卒，时年63岁。生前书有《临石鼓文》、《临三公山碑》，撰有《临古法书》。 朱德彝卒，时年72岁，生前书有篆书。 陕西岐山出土西周《禹鼎》。
	公元1943 民国32年	黄宾虹书《书孟晋唐大篆七言联》。 唐兰书《临嘉量铭横披》。
	公元1944 民国33年	董作宾书《赠友予先生临甲骨文轴》。 马衡编著《谈篆刻》刊出。

民国	公元1945 民国34年	赵叔孺卒，时年72岁。生前书《诗经·七月册》。编撰《汉印文分韵补》、《古印文字韵林》。 王献唐书《论金文轴》。 胡厚宣撰《甲骨六录》。
	公元1946 民国35年	齐白石书《芙蓉花发篆书轴》。 邓尔雅书《立身善处篆书七言联》。
	公元1947 民国36年	孟昭鸿卒，时年54岁。
	公元1948 民国37年	叶为铭卒，时年83岁。 春明书店刊行《正草隶篆四体字典》。 董作宾著《小屯·殷墟文字甲编》出版。
	民国前后	金石篆书论著还有: 柯昌济编撰《金文分域编》。 孙壮编撰《澂秋馆吉金图》、《雪园藏瓦》。 黄濬《衡斋金石识小录》、《尊古斋所见所藏吉金图初集》。 梁上椿编撰《岩窟藏镜》。 李孝定编述《甲骨文字集释》影印刊出。 邓实编撰《簠斋吉金录》。 邹安编撰《周金文存》。 柯昌济编撰《韡华阁集古录跋尾》。 王辰编撰《续殷文存》。 吴闿生编撰《吉金文录》。 何遂编撰《绘园藏瓦》。 官印仍沿清制，但除去了印文上的满文部分，只作汉篆。 台湾出版《金文总集》金文汇录。
1949		
中华人民共和国	公元1949	10月1日中华人民共和国成立。 董作宾成《小屯·殷墟文字乙编》上、中册，董氏首次依卜辞之。“贞人”所属时代而将殷墟甲骨文划分断代为五期，分析其书法风格之时代特征。 唐兰著《中国文字学》。 丁辅之卒，时年71岁。撰并书《商卜文集联》。
	公元1950	王师子卒，时年66岁。生前书《湖边门外篆书七言联》、《临秦诏版轴》。 冯汉（邓斋）卒。生前撰有《汉字易检》。 孔云白卒。 简经纶卒，撰有《甲骨文集古诗联》。
	公元1951	齐白石书《赠则秀仪女弟篆书五言联》。
	公元1952	郭沫若撰《金文丛考》出版。
	公元1953	吴敬恒卒，时年88岁。生前书《赠平章先生篆书八言联》。 齐白石被文化部授予“中国人民杰出的艺术家”。 黄宾虹获“中国人民优秀的画家”称号。
	公元1954	邓尔雅卒，时年71岁。生前撰《文字源流》。 杨树达撰《卜辞求义》。 约斋编撰《字源》出版。
	公元1955	黄宾虹卒，时年91岁。生前善作大篆。

中华人民共和国		童大年卒，时年81岁。生前书《临散氏盘轴》，撰《依古庐篆痕》。
		马衡卒，时年76岁。生前书《节临宗妇鼎轴》。撰有《凡将斋金石论丛》、《汉石经集存》。
		齐白石书《百花齐放篆书横披》。
		赵云壑卒，时年82岁。生前书《临乙彝铭篆书扇面》等。
		董作宾撰《甲骨学五十年》出版。
	公元1956	陈梦家撰《西周铜器断代》。
		董作宾成《小屯·殷墟文字乙编》下册。
		赵万里《汉魏南北朝墓志集释》由科学出版社出版。
		黄约斋《汉字字体变迁简史》由文字改革出版社出版。
		王福庵书《止燕又海篆书九言联》。
		齐白石被世界和平理事会授予国际和平奖金。
		柳诒徵卒，时年78岁。生前书《摹甲骨文轴》。
	公元1957	齐白石卒，时年95岁，篆书自成一家。
		郭沫若编撰《两周金文辞大系图录考释》由科学出版社出版。
		商承祚编撰《石刻篆文编》十四卷二册。
		陕西西安出土西汉初年"灞桥纸"。
		于省吾撰《商周金文录遗》，由科学出版社出版。
		孙绍伯书《临石鼓文轴》。
	公元1958	周恩来总理在政协会议的报告中说"书法是一种艺术，当然可以不受汉字简化的限制。"
		萧蜕庵卒，时年96岁。生前书有《常熟瞿君之墓志额》、《可语何处篆书八言联》等。
		容庚、张维持编撰《殷周青铜器通论》，由科学出版社出版。
		《西泠印社志稿》在上海刊行。
		北京中华书局出版《康熙字典》，收单字47035个，字头小篆。
	公元1959	杨树达编撰《积微居金文说》增订本，由科学出版社出版。
		蒋善国编撰《汉字形体学》出版。
		潘天寿书《遣小子金文册页》。
	公元1960	王福庵卒，时年82岁。生前书《杨柳梧桐篆书八言联》、《王福庵书说文部目》等。撰《说文部目检异》、《麋研斋作篆通假》等。
		王献唐卒，时年66岁。生前撰有《齐郙陶文印钤》、《齐鲁陶文》、《临淄封泥文字》、《娜罗延室稽古文字》、《五灯精舍印语》等。
		金祥恒编撰《续甲骨文编》。
	公元1961	郭沫若撰《殷周青铜铭文研究》由人民出版社出版。
		潘天寿书《田家有甲骨文轴》。
	公元1962	东汉班固撰《汉书》由中华书局出版。
		潘天寿书《集祀三公山碑轴》，汉篆。
		金息侯卒。生前书《甲骨文轴》。
		宗白华撰《中国书法里的美学思想》刊行。
		潘伯鹰著《中国书法简论》刊行。
	公元1962－1975	白川静撰《金文通释》。
	公元1963	东汉许慎撰《说文解字》由中华书局印行。
		高亨撰《文字形义学概论》出版。
		元代赵孟頫书《赵松雪书六体千字文》由上海古籍书店印行。

中华人民共和国		董作宾卒，时年69岁。生前书《吉日逢三月甲骨文轴》，撰《小屯殷墟文字甲编》、《小屯殷墟文字乙编》、《新获卜辞写本》。 浙江美院(现为中国美术学院)书法篆刻专业招生，陆维钊为书法科主任。 邓散木卒，时年66岁。生前书《苏轼〈念奴娇·赤壁怀古〉篆书轴》等，撰《篆刻学》。
	公元1964	清《邓石如书法选集》由文物出版社印行。 钱瘦铁书《奋发自力小篆四言联》。 孙海波编撰《甲骨文编》改订本一册。 启功编撰《古代字体论稿》，由文物出版社出版。 徐生翁卒。 于右任卒。 谢无量卒。
	公元1965	孙海波编撰《甲骨文编》由中华书局出版，此为一部较优秀的甲骨文字书。该书在他1934年《甲骨文编》基础上改订增益而成，共收甲骨文单字4672字，书后有检字表。 王襄卒，时年90岁。生前书有《三月十年甲骨文七言联》，撰有《簠室古简》。 张宗祥卒。 傅抱石卒。
	公元1966	王个簃书《小楼左图大篆七言联》、《鹤寿篆书轴》。 潘伯鹰卒。
	公元1967	钱瘦铁卒，时年71岁。生前书有《临秦诏版斗方》等。 马一浮卒。 段维毅编撰《篆文大辞典》。 台湾重印徐文镜编《古籀汇编》，丁福保编撰《说文解字诂林》，段玉裁编撰《说文解字注》。
	公元1968	黄葆戉卒，时年89岁。生前书《竞传永共篆书七言联》刻石。
	公元1969	马公愚卒，时年81岁。生前书有《雨后深秋小篆七言联》等，撰有《书法史》。
	公元1970	李孝定编述《甲骨文字集释》，由中央研究院历史语言研究所再版。 马晋卒，时年71岁。生前书《二月十年大篆七言联》。
	公元1971	潘天寿卒，时年75岁。生前书有甲骨、篆书作品。 沈君默卒。 鲍扶九卒，时年75岁，生前书有《十室三人甲骨文七言联》。撰有《说文诂林简编》、《善斋吉金录》、《铁云藏龟释文》、《小校经阁金石文字》等。
	公元1972	汉《鲜于璜碑》在天津武清村乡兰城村出土。
	公元1973	甘肃居延遗址发现墨书缪篆《张掖都尉棨信》。 湖南长沙马王堆汉墓帛书简策出土，古隶，篆意尚浓。 宋米芾书《米芾篆书》由文物出版社刊行。
	公元1974	向夏编撰《说文解字叙讲疏》，中华书局香港分局出版。
	公元1975	来楚生卒，时年73岁。生前书有《篆书千字文》、《海内天涯小篆五言联》、《临毛公鼎轴》、《鲁迅句篆书轴》等。 周法高主编《金文诂林》由香港中文大学出版。

中华人民共和国		湖北云梦睡虎地秦简出土，秦隶，篆意尚浓。
	公元 1976	郑诵先卒，时年 85 岁。生前撰有《各种书体源流》。 西周《墙盘》在陕西扶风县出土。 林素清撰《先秦古玺文字研究》。 上海书画出版社出版《秦铭刻文字选》。
	公元 1977	马衡《凡将斋金石丛稿》，中华书局出版。 周法高撰《金文诂林附录》，香港中文大学出版。 陕西岐山凤雏村出土西周早期周原甲骨文微刻。 王个簃书《福降年丰大篆五言联》。 高二适卒。
	公元 1978	罗福颐《汉印文字征》增订本刊行，汉印篆字字书。 郭沫若卒，时年87岁。生前撰《卜辞通纂》、《甲骨文字研究》、《两周金文辞大系考》等。主编有《甲骨文合集》。
	公元 1979	《西泠艺丛》杂志于杭州西泠印社创刊。 上海古籍书店出版《汉印分韵合编》一册。该书将清代袁日省集编《汉印分韵》、谢景卿续编、近人孟昭鸿续编三集合成一书，并新编部首索引。 《印林》杂志在台湾创刊。 康殷释辑《文字源流浅说》出版。 清武亿《偃师金石遗文记》出版。 唐兰撰《中国文字学》上海古籍出版社出版。 邹衡《商周考古》由文物出版社出版。 于省吾撰《甲骨文字释林》北京中华书局出版。 王九儒编撰《中国文字源流史——历史书法大系》出版。 唐兰卒，时年 79 岁。生前撰《殷墟文字记》、《天壤阁甲骨文存考释》、《中国文字学》。 中国文字研究社编《正草隶篆大字典》，由香港中外出版社出版。 诸乐三书《好花归鸟甲骨文五言联》。 西泠印社出版《王福庵书说部目》，墨迹影印本。 陆维钊书《题西泠印社成立七十五周年诗轴》。 上海书画出版社出版《吴昌硕石鼓墨迹》。 邓散木书《五体书正气歌》由上海书画出版社出版。
	公元 1980	陆维钊卒，时年 83 岁。生前所书草篆自成一本，被称为“蜾扁体草篆”。书有《物多农有甲骨文十三言联》等，著有《中国书法》。 孟世凯撰《殷墟甲骨文简述》出版。 萧艾撰《甲骨文史话》出版。 徐文镜编撰《古籀汇编》由武汉古籍书店重印。 高明撰《古文字类编》由中华书局出版。是书分三编，第一编收录古文字，以部首排列，以楷书写字头，按甲骨、金文、简书、秦篆四类排列，每字下注有器物和时代。第二编收录合体文字。第三编收录徽号文字。书后附笔画检字索引。 徐中舒撰《汉语古文字字形表》，四川版。 清沙青岩编撰《说文大字典》由天津古籍书店出版。 林宏元主编《中国书法大字典》出版。

中华人民共和国		北京人民美术出版社出版《齐白石书法篆刻》。
		康殷书释《说文部首》由荣宝斋出版社出版。
		吴玉如书《深山古木大篆七言联》。
	公元 1981	中国书法家协会成立。
		《汉语古文字字形表》一册由四川辞书出版社出版。
		《邓散木书法篆刻选》由人民美术出版社出版。
		《王个簃画集》，由上海人民美术出版社出版，是书刊有王氏临散氏盘铭和篆书作品。
		罗福颐卒，时年 77 岁。生前主编《古玺文编》，是书在《古玺文字征》的基础上增补编成，为秦以前古印印篆字书。
		清段玉裁《说文解字段注》由成都古籍文物书店出版。
		清方若著今人王壮弘增补《增补校碑随笔》由上海书画出版社出版。
		王宇信撰《建国以来甲骨文研究》出版。
		《吴让之篆书二种》由上海古籍书店出版。
		周法高撰《金文诂林补》出版。
		明闵齐伋辑清毕弘述篆订《订正六书通》由上海古籍书店影印刊行，篆字字书。
		唐兰《古文字学导论》由齐鲁书社出版。
		清《吴让之篆书字帖》由西泠印社出版，即吴氏所书《梁吴均与朱元思书》、《庾信》、《咏画屏风诗》。
		梁东汉撰《汉字的结构及其流变》由上海教育出版社出版。
		孙稚雏撰《金文著录简目》由中华书局出版。
		黄简编制《中国书法篆刻史年表》由《书法》刊出。
		罗福颐主编《古玺汇编》由文物出版社出版，收录秦以前古玺 5708 方。
		诸乐三书《唐花美酒甲骨七言联》。
		吴玉如书《深山古木大篆七言联》。
		商承祚书《商承祚篆隶册》由岭南美术出版社出版。
	公元 1982	吴玉如卒，时年 85 岁。
		沈起炜撰《中国历史大事年表（古代史卷）》出版。
		中国科学院考古研究所撰《新出金文分域简目》出版。
		至 12 月，《甲骨文合集》13 卷出齐。
		罗福颐编《汉印文字征补遗》出版。
		文物出版社出版清《邓石如篆书》。
		钱君匋书《红粉千秋篆书十言联》在《中国书法》刊出。
		王个簃书《仰贤亭篆书匾额》刻木挂于西泠印社。
		李孝定撰《金文诂林读后记》，台湾中央研究院历史语言研究所出版。
		《章太炎篆书千字文》由上海书画出版社出版。
		清杨沂孙书《篆法指南》由长春古籍书店出版。
		清毕既明篆订《重订六书通》由北京中国书店影印刊行。
		《陆维钊书画选》由浙江人民美术出版社出版，刊有陆氏篆书。
		程二如撰《三十五举新探》。
		陶博吾书《鱼处虎奔集石鼓文八言联》、《边柳新月集散盘五言

中华人民共和国	公元1983	联》。 容庚卒，时年90岁。生前书《赠颉刚大篆八言联》，撰《商周彝器通考》、《武英殿彝器图录》、《善斋彝器图录》、《秦金文录》、《汉金文录》、《金文编》、《金文续编》。 《清代书家篆隶字集》由西泠印社编辑部印行，篆、隶字书。 清顾翠岚辑《篆学丛书》由北京中国书店印行。 姚孝遂撰《许慎与〈说文解字〉》由中华书局出版。 黄侃笺识，其侄黄焯整理《说文笺识四种》由上海古籍出版社印行。 清王筠撰《文字蒙求》由北京中华书局印行。是书取《说文》二千余字，并列楷篆加以简述。 商承祚撰《说文中之古文考》由上海古籍出版社出版。 欧广勇编《中国历代书艺概览》由科普广州分社出版。 华非(野予)辑《中国古代瓦当》。 《明清楹联墨迹选》由长春古籍书店印行，书中有篆书联。 马国权编撰《篆刻经典<三十五举>图释》。 商承祚书《稻草竹篮篆书轴》。 陶博吾书《莱州子陵集散盘八言联》。 裘锡圭撰《战国玺印文字考释三篇》。
	公元1984	梁披云主编《中国书法大辞典》在香港、广东出版。 徐中舒编撰《殷周金文集录》由四川人民出版社出版。 诸乐三卒，时年83岁。生前所书篆书、甲骨文自成风格。 刘江撰《篆刻字法简析》一文。 郑佐时编《吴昌硕书法字典》由香港万里书店出版。 《秦石鼓文》拓本由北京文物出版社印行。 《汉袁安·袁敞碑》由上海书画出版社出版。 徐铉书《篆文大观》由黑龙江人民出版社印行。 宋《宣和书谱》由上海书画出版社出版。是书刊出北宋内府藏汉至宋二百余家篆、隶、正、草书作品。 中国古代书画鉴定组编《中国古代书画目录》由文物出版社出版，是书汇编著录古代书画作品2197件，其中有篆书作品。 《楹联墨迹大观》由北京中国书店出版。书中刊有明清书家篆书对联。 于省吾卒，时年89岁。生前撰有《双剑誃吉金文选》《双剑誃古器物图录》。
	公元1985	容庚著张振林、马国权摹补《金文编》第四版，中华书局版，大篆字书佳构。 吴浩坤、潘悠撰《中国甲骨学史》出版。 韩天衡重订并书《篆法辨诀》，上海书店出版，是书依元应在《篆法点画辨诀》重订并书，是学篆辨篆之字帖。 荣宝斋印行《楹联墨迹选集》。 清强运开《说文古籀三补》由武汉古籍书店印行，大篆字书。 西安市文管会编傅嘉仪序《秦汉瓦当》出版。 四川辞书出版社出版《秦汉魏晋篆隶字形表》，是书为《汉语大辞典》字形组编。书以部首为序，以小篆写字头，每字分秦、汉、

朝代	年代	事件
		魏晋三档排列。书末附笔画检字表。与高明编《古文字类编》可相接查用。
		王北岳（泽恒）编著《篆刻艺术》出版。
	公元 1986	马承源主编《商周青铜器铭文选(一)》，文物出版社出版（共四册）。
		唐兰编撰《西周青铜器铭文分代史徵》，中华书局出版。
		何崝编撰并书《甲骨文字歌》，巴蜀书社影印出版。
		中华书局《古逸丛书三编》影印南宋黄伯思《东观余论》刻木本刊行。
		孙稚雏编《青铜器论文索引》，中华书局出版。
		张亚初、刘雨撰《西周金文官制研究》，中华书局出版。
		林沄撰《古文字研究简论》由吉林大学出版社出版。
		唐张彦远辑《法书要录》由上海书画出版社出版。
		杨力民编《中国古代瓦当艺术》由吉林大学出版社出版。
		清《邓石如篆书弟子职》由西泠印社印行。
		清《黄牧父籀书吕子呻吟语》由上海书画出版社印行。
中华人民共和国		《书法自学丛帖·篆隶》由上海书画出版社出版。
		吴镇烽编《西周金文撷英》由三秦出版社出版。
		约斋编著《字源》由上海书店影印出版。
	公元 1987	北宋徐锴撰《说文解字系传》由中华书局印行。
		清桂馥撰《说文解字系证》由中华书局印行。
		高明撰《中国古文字学通论》由文物出版社出版。
		蒋善国撰《汉字学》由上海教育出版社出版。
		吴镇烽编《金文人名汇编》由中华书局出版。
		清吴大澂集辑《钟鼎籀篆大观》由北京中国书店印行，收精拓钟鼎籀篆十四帖，为大、小篆拓本字帖之佳本。
		《石鼓文》拓本由江苏广陵古籍刻印社影印刊行。
		《吴让之临天发神谶碑》由上海书店印行。
		吕奇特编著《汉字常用部首今释》由湖北教育出版社出版。
		清《胡澍篆书册》由上海书画出版社印行。
		方介堪卒，时年87岁。生前也作篆。
		韩天衡编订《秦汉鸟虫篆印章艺术刍议》，可为鸟虫篆字书用。
		叶一苇(杭之)撰《篆刻丛谈续集》。
		约斋编撰《字源》由上海书店影印刊行，第二次印刷。
		刘江撰《篆刻艺术》由浙江美术学院出版社出版，书中有“学篆”之说。
	公元 1988	王个簃卒，时年93岁。生前所书大小篆自成风格。出版有:《王个簃随想录》、《王个簃书法集》等。
		马承源主编《商周青铜器铭文选（三)》由文物出版社出版。
		裘锡圭撰《文字学概要》由商务印书馆出版。
		杨树达编订《中国文字学概要》、《文字形义学》出版。
		陈世辉、汤余惠撰《古文字学概要》，吉林大学出版社出版。
		徐中舒主编《甲骨文字典》由四川辞书出版社出版。是书集孙海波《甲骨文编》、金祥恒《续甲骨文编》、李孝定《甲骨文字集释》修订增益而成。
		汤余惠撰《略论战国文字形体研究中的几个问题》。

中华人民共和国		陈炜湛撰《正确书写古文字》一文刊于《书法》1988年第5期。
		吉林文史出版社编辑出版《篆刻字典》，收单字3300余字，共收45000余字。
		日本师村妙石汇编《篆刻字典》由海天出版社出版，是集印拓之印文成字书。
		陈尔俊撰《战国古玺文字字形增省例说》。
		胡厚宣书《临甲骨文轴》。
		中国书法杂志社编《中国书法史图录简编》。
		沙孟海撰书《西泠印社八十五周年碑记》，碑文行书，碑额大篆。
		岑久发主编《书画篆刻辞典》由上海书画出版社出版。
	公元1989	方介堪编纂、张和元整理《玺印文综》由上海书店出版，为古玺秦汉印篆字字书。
		裘锡圭撰《浅谈玺印文字的研究》一文刊出。
		刘正成主编《中国书法鉴赏大辞典》由大地出版社出版。
		方去疾主编《中国美术全集·书法篆刻编·玺印篆刻》，上海书画、上海人民美术出版社出版。
		朱复戡卒，时年91岁。生前书《白龙智元大篆七言联》，有作品集《朱复戡大篆》。
		刘江著《篆刻技法》，西泠印社出版，书中有"字法"之说。
	公元1990	马承源主编《商周青铜器铭文选(四)》文物出版社出版，为东周青铜器铭文注释之佳本。
		李国钧主编《中华书法篆刻大辞典》，湖南教育出版社出版。
		汪孝文编撰《黄宾虹书法集》由江苏美术出版社出版，书中有大篆对联。
		虞云国等编《中国文化史年表》，上海辞书出版社出版。
		王镛、李淼编撰《中国古代砖文》，知识出版社出版。
		上海书画出版社出版《常用字字帖·增补本》。
		高明编《古陶文汇编》由中华书局出版，是书收三代与战国陶文2622片，为汇录陶文之作。
		此前后，高明撰《论陶符兼谈汉字的起源》。
		吴清辉《中国篆刻学》西泠印社出版社出版。
		《古今名家楹联室名选》由上海人民美术出版社出版，收名家篆书楹联、匾额、室名甚丰。
		方去疾书《方去疾篆唐诗》，上海书店出版。
		清《吴大澂说文部首》墨迹影印本由江苏广陵古籍刻印社印行。
		濮茅左、徐谷甫编纂《商甲骨文选》，上海书店出版，为甲骨原拓片影印集字之字书，能准确地表现甲骨文的原貌，书后有检字表。
		陶博吾撰《习篆一径》，广西美术出版社出版。
		杨广泰编纂《古今鸟虫篆字汇》，香港友声印社出版。
	公元1991	徐无闻主编《甲金篆隶大字典》，四川辞书出版社出版，收字头6930字。
		徐谷甫编纂《鸟虫篆大鉴》，上海书店出版，将印谱与鸟虫篆字

中华人民共和国		书合为一册。
		张伟生编著《临帖指南》,上海书店出版。书中有篆书范本。
		陈建贡、徐敏编《简牍帛书字典》,上海书画出版社出版。
		商承祚卒,时年90岁。生前书有《山高道成集峄山刻石八言联》,撰有《十二家吉金图》。
		辛一夫编著《怎样写篆书》,天津社会科学院出版社出版。
	公元1992	王伯敏受国务院"为发展我国文化事业做出了突出贡献"的殊荣奖励。
		沙孟海卒,时年93岁。生前作有篆书,撰有《印学史》等。
		刘正成主编《中国书法全集·秦汉金文陶文》,北京荣宝斋出版。
		陕西书学院编《吴昌硕篆书·对字帖》出版。
		陈振濂著《篆刻艺术纵横谈》,上海书画出版社版。书中有"印篆"之说。
		李毅峰编撰《篆刻学类要注释》,天津人民美术出版社出版。书中有"摹篆"之说。
		胡厚宣书《临甲骨文轴》。
		王同愈编撰顾廷龙校订《说文检疑》,上海书画出版社出版。
		康殷选辑《金文书法精华》,国际文化出版公司出版。为金文大篆字帖。
		段长山、魏峰主编《甲骨文书法艺术大观》,中州古籍出版社出版。
		戴峙编《齐白石篆刻字典》出版。
	公元1993	西泠印社出版社出版《西泠印社90年》,书中刊有吴昌硕、清道人、钟以敬、叶铭、黄保戉、王个簃、诸乐三、刘江等家的刻石、刻木篆书作品。
		刘正成主编《中国书法全集·商周金文、秦汉刻石、秦汉魏晋南北朝墓志》,荣宝斋出版。
		程质清著《篆书基础知识》,上海书画出版社出版。
		徐无闻卒,时年63岁。生前书有《篆书自作诗》、《通旧启新集甲骨文七言联》,撰有《小篆为战国文字说》,主编《汉语古文字字形表》、《秦汉魏晋篆隶字形表》、《甲金篆隶大字典》、《殷墟甲骨书法选》。
		韩天衡撰《中国印学年表》(增补本),上海书画出版社出版。
		四川、湖北辞书出版社出版《汉语大字典》,收有甲骨、金文、小篆。
		李早撰《论汉印的文字特点及其变化》,刊于《印学论谈》,西泠印社出版。
		吴瓯编著《篆刻印文常识》上海书画出版社出版。
		谷谿编著《中国书法艺术·殷周春秋战国》文物出版社出版。
	公元1994	西泠印社出版《吴昌硕篆书修震泽许塘记》。
		范韧庵校订《中国篆书大字典》由上海书画出版社出版。
		西泠印社出版社出版《吴让之篆书吴均帖及其笔法》。
		孙慰祖主编《古封泥集成》,上海书店出版。
		徐谷甫、王延林编《古陶字汇》,上海书店出版。
		《韩天衡画集》,上海书店出版,书中有草篆作品。
		范韧庵编撰《五体书法字典》,上海书店出版。

中华人民共和国	公元1995	国家文物局主编《中国文物精华大辞典·青铜卷》出版。 吴清辉撰《用篆八法》，由《篆刻》杂志刊出。 何九盈、胡双宝、张猛主编《中国汉字文化大观》，北京大学出版社出版。 《王个簃书法选集》由上海书画出版社出版，收有篆书五十余幅。
	公元1996	王伯敏主编《中国美术通史》共八册，山东教育出版社出版。 西泠印社出版法帖丛编：《大盂鼎铭》、《散氏盘铭》、《毛公鼎铭》等。 钱君匋书《篆书千字文》，和平出版社出版。
	公元1997	韩天衡主编《古瓦当文编》，上海世界图书出版公司出版。 李圃编著《异体字字典》，学林出版社出版。 汤可敬撰《说文解字今释》，岳麓书社出版。
	公元1998	洪钧陶、刘呈瑜编《篆字编》，文物出版社出版。 刘正成主编《中国现代美术全集·书法》三卷，河北美术出版社出版。 钱君匋卒，时年93岁。生前精于篆、隶、篆刻、国画，著述甚丰。 康殷著《古篆文部首》，中国友谊出版公司出版。 顾廷龙卒，时年95岁。
	公元1999	继郭沫若《甲骨文合集》而出版《甲骨文合集补编》、《甲骨文合集释文》。 北京中国书店出版《金文集联》。 民族出版社出版《明刻三十二篆体金刚经》，书中有上方篆、柳叶篆、芝英篆等，皆为杂体篆。 王宇信、杨升南主编《甲骨学一百年》，社会科学文献出版社出版。
	公元2000	王福庵著韩登安校补《作篆通假校补》，西泠印社出版社出版。是书文字数倍于《说文解字》。 丁仁著《商卜文集联》由西泠印社出版。 刘江著《刘江篆书楹联百副》、《刘江甲骨文书法百幅》，由西泠印社出版社出版。 黄四德编著《散氏盘铭集联句》由江西美术出版社出版。 李恩江、贾玉民主编《文白对照说文解字译述》，中原农民出版社出版。
	公元2001	韩天衡书《韩天衡篆行两体千字文》由上海书店出版社出版。 共和国官印称为公章，圆形印面，印文宋体字；私印中的篆刻艺术得到了广泛的普及和运用，印文继承传统用篆书。 篆书艺术也得到了承传和发展。

后 记

清以前书画家，多能做到学书先习篆，知其源。取水求源，益处无穷。清何绍基在他的《猿叟自评》中说:“余学书从篆分入手。”清赵之谦总结自己的学书经验说:“平生因学篆而能隶，学隶始能为正书。”学书先习篆又能得中锋用笔之妙，浑拙天成书风之韵。历来书画家都将篆书笔法推为中国书画用笔之正宗，正如清吴昌硕题画诗中说:“画与篆法可合并”，“谓是篆籀非丹青”。历来也将篆法和篆书结字的准确性与艺术性视为篆书、篆刻艺术的基础和前提。因岁月的流逝，文献的佚散，又没能见到一册较系统论述篆书之书，因此，有必要编撰这一册子，以供研究和参考。

《中国篆书学》植根于文明古国灿烂文化和历代书家的辛勤劳动，吸收了历来的优秀文献，主要的有汉司马迁《史记》、东汉班固《汉书》、东汉许慎《说文解字》、宋赵明诚《金石录》、清段玉裁《说文解字注》、罗振玉《三代吉金文存》、高明《中国古文字学通论》、马承源主编《商周青铜器铭文选》、刘正成主编《中国书法鉴赏大辞典》、虞云国等编《中国文化史年表》、国家文物局主编《中国文物精华大辞典·青铜卷》、王伯敏主编《中国美术通史》、韩天衡《中国印学年表》等。并得一代名家王个簃、钱君匋、韩天衡先生的审阅题签封面、扉页的指教和鼓励，中国美院韩天雍先生的指导和帮助，谨表衷心的感谢。限于认识和篇幅，失误之处，恳望识者提出宝贵意见，以期提高丰富，以臻完善。

今天的书坛百花齐放。为发扬光大民族优秀文化遗产，从古代书法中找到更多值得借鉴的东西，笔者谨以此书奉呈读者，并希望得到指正。愿篆书艺术跟随着中国历史潮流走进新的时代。

吴清辉

2001年夏于福建石狮



商殷，盘庚至武丁时期契刻在牛肩胛骨上的甲骨文（董作宾列为甲骨文第一期）。



四祀邲其卣铭文



商代晚期，四祀邲其卣，酒容器。现藏故宫博物院。高34.5厘米，腹径19.3厘米。



商代晚期，司母辛方鼎，饪食器。现藏于中国历史博物馆。高80.1厘米，口长64厘米。



西周早期，天亡簋。现藏中国历史博物馆。高24.2厘米，口径21厘米，座边长18.5厘米。



西周早期，大盂鼎，饪食器。现藏中国历史博物馆。高100.8厘米，口径78.3厘米，重153.5千克。



西周早期，何尊，酒容器。现藏宝鸡市博物馆。高38.8厘米，口径28.8厘米，重14.6千克。



西周中期，墙盘，盥洗器。现藏周原文物管理所。高16.2厘米，口径47.8厘米，盘深8.6厘米，重12.5千克。



西周晚期，虢季子白盘，盥洗器。现藏中国历史博物馆。高 39.5 厘米，口径 137.2 厘米，重 215.3 千克。



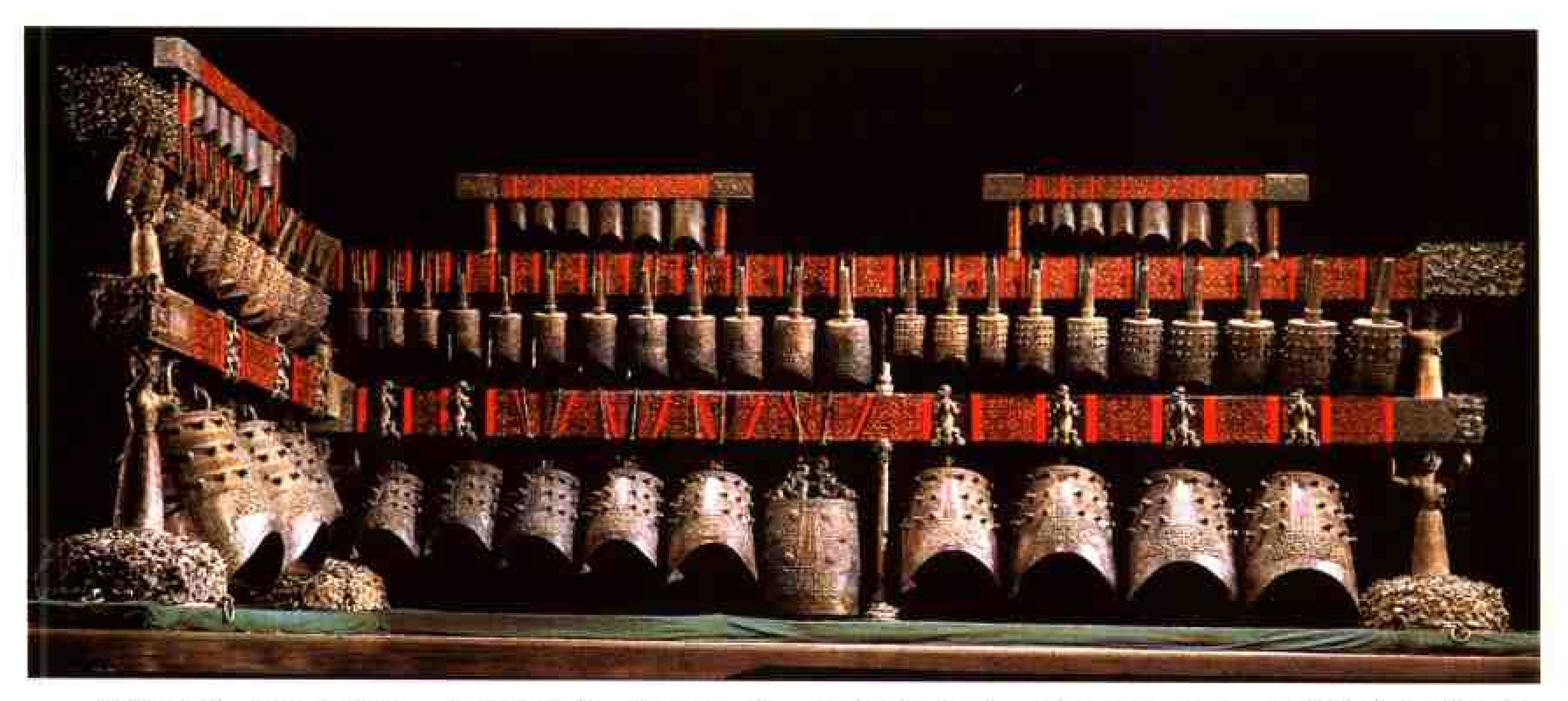
春秋中后期，秦公簋，盛酒器。现藏中国历史博物馆。高 19.8 厘米，口径 18.5 厘米，足径 19.5 厘米。



西周晚期，齐侯匜，盥洗器。现藏上海博物馆。高 24.7 厘米，长 48.1 厘米，重 6.42 千克。



齐侯匜铭文



战国早期，曾侯乙编钟。高273厘米，宽335厘米，架长748厘米，总重2500千克。现藏湖北省博物馆。



秦，阳陵虎符，调兵凭证符。现藏中国历史博物馆。



秦始皇廿六年，诏椭量，量器。现藏天津市历史博物馆。



战国时秦国，石鼓。现藏故宫博物馆。



汉，宜子孙砖。



汉，永受嘉福瓦当。



清、吴昌硕篆书八言联(纸本)。释文:"执持朴真好乐古道、词翰渊异济被后人。"



清末民初、钟以敬书"西泠印社"、刻石于杭州西泠印社文泉摩崖。



清、文人篆刻家刻篆书六面印。现藏西泠印社中国印学博物馆。

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝中国篆书学
作者＝
页数＝１８８
ＳＳ号＝０
出版日期＝
Ｖｓｓ号＝６１０７０６８４